

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**VILMAR MARTINS JÚNIOR**

# **O DE VIR DOS ESPECTROS**

**EXPERIMENTAÇÃO E ENSAIO AUDIOVISUAL A PARTIR DA APROPRIAÇÃO  
DE IMAGENS DE ARQUIVO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**UBERLÂNDIA**

**2019**

VILMAR MARTINS JÚNIOR

**O DEVIR DOS ESPECTROS: EXPERIMENTAÇÃO E ENSAIO AUDIOVISUAL A  
PARTIR DA APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DE ARQUIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Práticas e Processos em Artes

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Nikoleta Tzvetanova Kerinska

UBERLÂNDIA

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M379d Martins Júnior, Vilmar, 1988-  
2019 O dever dos espectros [recurso eletrônico] : Experimentação e  
ensaio audiovisual a partir da apropriação de imagens de arquivo /  
Vilmar Martins Júnior. - 2019.

Orientador: Nikoleta Tzvetanova Kerinska.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Artes.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2183>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Artes. I. Kerinska, Nikoleta Tzvetanova, 1972-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes. III.  
Título.

CDU: 7

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, PPGAR				
Data:	30 de agosto de 2019	Hora de início:	10:30 h	Hora de encerramento:	13:30 h
Matrícula do Discente:	11712ART010				
Nome do Discente:	Vilmar Martins Júnior				
Título do Trabalho:	O dever dos espectros: Experimentação e ensaio audiovisual a partir da apropriação de imagens de arquivo				
Área de concentração:	Artes / Modalidade cursada: Artes Visuais				
Linha de pesquisa:	Práticas e Processos em Artes				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Linguagens híbridas, estudos sobre a imagem no campo da arte contemporânea				

Reuniu-se na Sala Multiuso - Biblioteca, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta: Professores Doutores Marco Antonio Pasqualini de Andrade – UFU, presidente desta banca; Milena Szafir – UFC (através de videoconferência); Nikoleta Tzvetanova Kerinska, orientadora do candidato (através de videoconferência).

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente ocorreu conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Presidente**, em 30/08/2019, às 14:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nikoleta Tzvetanova Kerinska, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/09/2019, às 12:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **PROFA. DRA. MILENA SZAFIR, Usuário Externo**, em 08/09/2019, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1509099** e o código CRC **906F5E69**.

*Para Cecília.*

## **Agradecimentos:**

Quando penso nas pessoas que contribuíram para que eu pudesse chegar a concluir esta etapa de minha vida, vêm à mente uma rede de amigos e amigas, impossível de externar por completo aqui, e sem os quais seria insuportável percorrer este caminho.

Agradeço à minha família, aos meus pais, Vilmar e Solange, e também à Mariana, minha irmã, pelo suporte fundamental em todos os momentos de minha formação, ao apoio e compreensão indispensáveis para que eu pudesse me dedicar aos estudos e ao trabalho.

À Laís Vieira, cuja sorte de sua presença em minha vida foi uma das melhores coisas que me aconteceram.

À Profª. Dra. Nikoleta Kerinska, agradeço a generosidade e a paciência na orientação, nas leituras e indicações para o trabalho, preservando uma relação de respeito e autonomia intelectual. Agradeço às provocações artísticas e conversas sempre leves e produtivas para mim.

Ao Prof. Dr. Marco Andrade, agradeço pelo aceite em compor a banca de defesa e pela formação oferecida desde disciplinas importantes ministradas no mestrado até o estágio docência na graduação, que contribuíram para a ampliação de minhas perspectivas teóricas em artes visuais.

Agradeço à Profª. Dra. Milena Szafir, por estar presente na banca e pela oportunidade de receber suas contribuições e críticas quando do Minicurso de Montagem em 2017, bem como no exame de qualificação em 2018, oportunidades que colocaram-me ainda mais diante da complexidade e da riqueza de trabalhar no campo da montagem audiovisual.

Agradeço aos meus amigos Thiago Sebastião, pela amizade e parceria de vida. À Denise Nunes De Sordi e Pedro Möller. A Roberto Camargos pelas parcerias de trabalho e compartilhamento de saberes experimentais. À Amanda Vieira, pelas valiosas conversas. Aos colegas da turma de Mestrado em Artes: Júlio, Arlen, Richard, Rafael, Wesley e Daniel pelas trocas de ideias e aprendizado coletivo.

## **Resumo:**

Esta dissertação pretende apresentar reflexões sobre um processo de apropriação de imagens de arquivo que resulta num percurso ensaístico de experimentação audiovisual. Partindo de algumas balizas teóricas que marcaram os estudos sobre as imagens técnicas e suas formas de agenciamento como construção de sentidos, busca-se iluminar um terreno para encontrar uma forma de narratividade próxima ao ensaio. Para isso, experimentou-se a criação de um atlas com conjuntos de imagens fotográficas, sequências de montagem em vídeo e a montagem/edição de um fotofilme de arquivo. O conteúdo das imagens se circunscreve aos acervos e coleções de fotógrafos da cidade de Uberlândia-MG disponíveis no Arquivo Público Municipal, bem como imagens em movimento produzidas sobre a cidade, digitalizadas e disponíveis no Youtube. Colocando-me como narrador reflexivo sobre a história de uma cidade na qual o eu autoral se posiciona como observador privilegiado da história urbana através de vestígios imagéticos, busco compreender a construção das narrativas e mitos fundadores presentes no imaginário, bem como as formas de consagração de determinados enunciados através do arquivo. Desta forma pretendo propor uma reflexão prática sobre o *vir-a-ser* dos espectros, como imagens de fantasmas que são revolvidas a partir de sucessivas intervenções e montagens no arquivo em busca de uma arte da memória.

**Palavras-Chave:** Arte e Arquivo; Memória; Fotografia; Atlas; Montagem; Ensaio Audiovisual; Fotofilme

**Abstract:**

This dissertation aims to present reflections on a process of appropriation of archival images that results in an essayistic path of audiovisual experimentation. Starting from some theoretical frameworks that marked the studies on technical images and their forms of agency as construction of meanings, we seek to illuminate a terrain to find a form of narrativity close to the essay. For this, we experimented with the creation of an atlas with photographic image sets, video montage sequences and the montage/ editing of an archive photofilm. The content of the images is limited to the collections and collections of photographers from the city of Uberlândia, state of Minas Gerais, available at the Municipal Public Archive, as well as moving images produced about the city, digitalized and available on Youtube. Placing myself as a reflective narrator about the history of a city in which the authorial self positions itself as a privileged observer of urban history through imaginary traces, I seek to understand the construction of the founding narratives and myths present in the imaginary, as well as the forms of consecration of certain statements through the file. In this way I intend to propose a practical reflection on the becoming of the spectrals, as ghost images that are revolved from successive interventions and montages in the archive in search of an art of memory.

**Keywords:** Art and Archive; Memory; Photography; Atlas; Montage; Audiovisual essay; Photofilm

## **Lista de Ilustrações:**

Figura 1: Fotografias de Eugène Atget. 1900. ....	28
Figura 2: Fotografias de August Sander. 1913-26.....	29
Figura 3: Aby Warburg - Atlas Mnemosyne – Painéis 44, 45 e 46.....	37
Figura 4: Gerhard Richter. Album photos 1962–1966. Atlas. Folha 1.....	47
Figura 5 : Gerhard Richter. Album Photos. 1962–1966. Atlas Folha: 2.....	48
Figura 6 : Gerard Richter. Zeitungs- & Albumfotos. Atlas. Folha: 5.....	48
Figura 7 : Gerhard Richter. Fotos aus Büchern . 1967. Atlas. Folhas: 17, 18.....	49
Figura 8: The life of images. Visão geral da Instalação Atlas.....	50

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	11
<b>Capítulo 1</b> .....	18
Interfaces entre a arte, a fotografia e o arquivo: algumas balizas teóricas .....	18
Walter Benjamin e a potência das imagens técnicas.....	22
Aby Warburg e o Atlas Mnemosyne.....	34
A historicidade do atlas entre a memória pessoal e a experiência histórica.....	42
<b>Capítulo 2</b> .....	51
O Giro do Arquivo .....	51
Matéria prima: As coleções fotográficas do ArPU .....	54
A cidade consome imagens que criam a cidade .....	62
Arquivo e arqueologia: lições a partir de Foucault .....	77
<b>Capítulo 3</b> .....	80
Processos de montagem e as reconstruções do arquivo .....	80
Um projeto de exposição-ensaio .....	84
O ensaio como escrita audiovisual.....	90
Alguns fotofilmes de arquivo no Brasil .....	99
<i>Terra Fértil</i> : Um ensaio de apropriação.....	104
<b>Considerações Finais</b> .....	109
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	111
<b>Filmografia</b> .....	115

## Introdução

Seria possível medir a qualidade das democracias contemporâneas usando, para isso, indicadores de quanto os arquivos, registros e documentos históricos, produzidos pela sociedade, são preservados pelas diferentes instituições e, mais do que isso, o quanto estão acessíveis ao público de maneira geral?

Em que medida uma política da memória pode ser confrontada a uma arte da memória, ou seja, ao invés de interpretar e narrar a história de uma forma única, buscar sentidos plurais através da montagem de arranjos dentro dos sistemas de enunciação possíveis através das mais diversas fontes e arquivos da sociedade?

É impossível não iniciar este trabalho sem pensar na urgência que vivemos atualmente, 2019, de desconstrução dos chamados *mitos* e a compreensão dos novos processos de disseminação de informações e narrativas que, não obstante o contorno absurdo e mesmo irracionais que alguns discursos possuem, tornam-se realidades edulcoradas e orientadas a legitimar o fascismo latente no mundo, onde o Brasil se insere de forma mais característica num arranjo institucional cada vez mais antidemocrático. Tal arranjo se mantém através da ocultação ostensiva de quaisquer vestígios no sentido de desconstrução de uma imagem heroica e mítica, ou seja, deve-se selecionar aquelas partes do arquivo que interessam para a construção ideal do mito, processo este que resulta na ocultação dos próprios interesses políticos envolvidos.

Assim os poderes mais subterrâneos da ditadura, as assombrações mais tenebrosas do período escravocrata brasileiro retornam vivas à ordem do dia, pois são entoados por um liderança messiânica e, consagradas pelos sistemas discursivos e arquivísticos da contemporaneidade geralmente legitimados e até patrocinados pelos meios de comunicação mais tradicionais como as emissoras de rádio e televisão e, agora, as desinformações plantadas através de um ecossistema em rede orientado para disseminar informação em massa, encontra aceitação em amplas camadas de consumidores de informações/emoções na contemporaneidade digital.

A desestabilização dos sistemas de consagração e sustentação dos mitos consistiria em perturbar as narrativas dos heróis através de seus próprios arquivos, evidenciando o recorte necessário para a construção de determinadas perspectivas de suas ações no passado e mesmo a ficcionalização de passagens biográficas a fim de construir a imagem mais eloquente de uma personalidade, de um grupo político ou ação política.

Compreender os sentidos das imagens, suas condições de produção, circulação e preservação, constituem uma tarefa importante para artistas, historiadores e estudiosos das humanidades em geral. É preciso problematizar o caráter memorialístico das imagens e do arquivo, e seu papel na construção de heróis e de uma narrativa gloriosa da urbe, o que enseja uma interpretação histórica voltada para o reforço e manutenção de determinadas estruturas de poder<sup>1</sup>.

Desde 2013 venho trabalhando com a história da cidade de Uberlândia, onde pude produzir um documentário<sup>2</sup> sobre o período inicial da ditadura militar e a participação da cidade através de políticos e instituições que se integraram ao poder ditatorial, conformando certos “avanços” da cidade aos interesses das classes dominantes locais que também patrocinaram o regime autoritário. O documentário também aborda um projeto de resistência fracassado que foi utilizado pela ditadura através da propaganda oficial do governo do qual Rondon Pacheco, cidadão uberlandense, compunha como Ministro do Gabinete Civil de Costa e Silva, o que contribuiu, na minha leitura, como um dos elementos factuais e ficcionais agenciados pela ditadura no sentido do endurecimento do regime através da criminalização da resistência e com a construção de narrativas enviesadas para legitimar a violência de Estado ascendente. A tentativa de compreensão deste processo em uma cidade de interior busca esclarecer os modos pelos quais o poder autoritário se ramifica no seio da sociedade, sobretudo no interior do país, com metástase mais grave na região Sudeste, onde os entulhos autoritários se avolumam no presente, assumindo novas formas míticas. Neste trabalho algumas preocupações que ainda me acometem dizem respeito à permanência do autoritarismo e à glorificação de uma ideia de progresso “em nome do Brasil”, que se sobrepõe aos princípios dos direitos humanos.

O trabalho realizado neste mestrado – não obstante se encontre na esteira de minhas preocupações sobre as relações de poder na cidade, das quais o interesse pela ditadura militar faz parte e me conduziu à continuação de uma auto avaliação sobre minha subjetividade, entre a experiência urbana e o contexto histórico brasileiro no presente, – volta-se agora para um período anterior, quando do surgimento do município que se dá na transição entre o Império e a República, o trabalho escravo e o trabalho assalariado livre, o êxodo rural, os processos de

---

<sup>1</sup> Como expoente desta tendência local, cito um projeto cujo título, *Uberlândia de Ontem e Sempre*, é emblemático no sentido de pretender a conservação de certo *status quo* na cidade, demonstra a força remanescente do padrão das revistas ilustradas com apelo às narrativas originárias e heroicas da cidade. Disponível em: <http://www.uberlandiadeontemesempre.com.br/categoria/almanaque-uberlandia-de-ontem-e-sempre-2/>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>2</sup> *DELÍRIOS da ordem, fantasmas do progresso*. Vilmar Martins Jr. (2017). Disponível em: <https://youtu.be/q4Rva57YTy8>. Acesso em: 04/08/2019

industrialização e a formação da cidade. Processos acompanhados pelo surgimento e popularização da fotografia que possibilitou a construção da cidade também enquanto arquivo, no qual procuro intervir neste momento.

Este trabalho apresenta reflexões sobre um processo que consiste na pesquisa de imagens de arquivo, especialmente em coleções fotográficas disponíveis no Arquivo Público da cidade de Uberlândia-MG, a partir das quais se propõe pensar a produção e a circulação de signos e mitos no imaginário urbano. O contato com acervos de fotografias e imagens em movimento nos coloca a refletir sobre a (re)apropriação de acervos audiovisuais e as possibilidades experimentais para a criação de narrativas a partir da (re)montagem de imagens técnicas. Parte de um imaginário urbano construído com fotografias e consignado pelos do arquivo é retomado, em seus fragmentos, numa *ilha de edição*.

Trago para a análise alguns artistas e obras no campo das artes visuais e do cinema que trabalham nas fronteiras entre a memória, o arquivo, a montagem e o ensaio, a fim de iluminarmos alguns caminhos possíveis quando se pensa a retomada de coleções fotográficas.

O trabalho arqueológico que consiste em escavar camadas de memória sedimentadas como fósseis do imaginário e a busca pela compreensão da materialidade simbólica dos mitos e fantasmas que pairam sobre a cidade, indicam um espectro em devir, como potência silenciosa das imagens técnicas adormecidas no arquivo que retornam para a reconfiguração de narrativas sobre a cidade e sua história.

Um desdobramento da pesquisa com acervos de fotografias foi a produção de um projeto de exposição-ensaio audiovisual a partir destas imagens, onde se pretende retomar e (re)significar algumas narrativas inscritas no imaginário social urbano, centrado no mito do progresso, no mito do empreendedorismo e do trabalhador padrão, a partir de imagens oriundas de diversas coleções de fotógrafos anônimos.

Compreendo como Mito do Progresso uma narrativa oficial homogeneizante, segundo a qual os interesses individuais devem ser alinhados aos interesses econômicos do mercado, que se transfiguram como interesses da comunidade por meio de uma política de memória.

Busca-se refletir sobre consumo de imagens na cidade como uma das formas de construção e disseminação de valores originários da sociedade que se manifestam igualmente nas narrativas escritas e orais, assim, percebe-se uma complementariedade entre os discursos e as imagens, que toma forma, por exemplo, nas revistas ilustradas e nos jornais de circulação local.

Pretende-se articular conceitualmente as dimensões do mito do progresso, objeto de reflexão, às operações narrativas responsáveis pela sua propagação e hegemonia, às quais irá

se opor o resultado pretendido com esse trabalho. A problematização do objeto deve vincular-se necessariamente à crítica do procedimento narrativo que o produz. Isso significa dizer que o Mito do Progresso só se consolida a partir da elaboração de uma narrativa linear, contínua e teleológica da história, uma utopia que se manifesta na ideia de conciliação de interesses distintos através da adesão à perspectiva do vencedor, presente nas narrativas fundacionais. Ao trabalhar com imagens de forma descontínua, fragmentária e anacrônica, busco algumas possibilidades para as narrativas heterotópicas<sup>3</sup> da cidade.

Pretende-se, assim, pesquisar e problematizar as imagens produzidas no passado para que, retomadas através de um processo de montagem, articulem novos sentidos em uma narrativa audiovisual na qual buscaremos chamar atenção para a dimensão subjetiva e fragmentária das imagens que, como num sonho, constituem o material de nossa imaginação.

Desde o início da realização do Mestrado em Artes, com a apresentação do projeto, a intenção era produzir um filme-ensaio utilizando como fonte principal documentos audiovisuais oriundos de arquivos públicos e privados da cidade de Uberlândia. Na busca por articular as dimensões do urbano, memória, arquivo e montagem, procurei confrontar o mito do progresso às suas próprias imagens e às imagens dissonantes que conformam uma parcela da nossa memória visual, utilizando referências de obras que utilizam materiais de arquivo. Nessa busca houve a descoberta de referências que trabalham com a apropriação do arquivo na intersecção entre cinema e museu, entre a fotografia e o vídeo, entre espaços consagrados de exposição de arte e a internet.

A internet constitui um espaço de fluxo de informações contínuo no qual as imagens circulam em grandes proporções. Nesse sentido é cabível a indagação a respeito do futuro da memória, sobretudo com a emergência das tecnologias digitais; como pensar a organização, preservação e circulação destas imagens que freneticamente são criadas, atingem milhões de pessoas ao mesmo tempo e muitas vezes esquecidas num curto espaço de tempo? Estas preocupações relativas aos documentos e seus suportes materiais colocam a necessidade de uma discussão acerca da importância dos arquivos físicos, públicos e privados, no que diz respeito à sua função de lugar de memória e seu papel no desenvolvimento de narrativas na contemporaneidade na medida em que podem ser acessados e (re)significados pelas pessoas ao longo da história.

---

<sup>3</sup> Refiro-me ao conceito de Foucault, para quem “As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.” (FOUCAULT, 1999. p. 9)

Ao centrarmos nossa atenção preferencialmente nesses arquivos institucionais públicos, podemos, com isso, problematizar sua pertinência num mundo que coloca as imagens e a memória em uma relação de colaboração/concorrência constante com as novas tecnologias. Ao mesmo tempo em que podemos nos beneficiar do amplo alcance proporcionado pelas redes sociais, atingir dados precisos e confiáveis em arquivos na rede tem sido cada vez mais difícil.

Arquivos públicos constituem ainda um lugar importante de disputa de um sentido para a história das cidades e da comunidade, pois podem resguardar em seus acervos, documentos que, reconstruídos à luz do presente, poderão reelaborar o sentido de história a partir de um trabalho que leve em conta a pluralidade possível existente nos acervos, assim como entre as pessoas vivas ou mortas, bem como as contradições, as lacunas e os detalhes geralmente despercebidos, mas também a individualidade, que se verifica tanto nos índices representados nos documentos quanto a materialidade dos suportes midiáticos. É preciso dar a ver o arquivo, buscando mostrá-lo como um conjunto maior, um sistema de organização e enunciação, um todo articulado em conjuntos e partes menores, que por sua vez, apresentam leituras igualmente ricas e complexas.

Pretende-se, assim, pensar algumas abordagens teórico-metodológicas para o tratamento dos materiais de arquivo, principalmente fotografias e imagens em movimento, relacionando seus usos no campo artístico que dialogam diretamente com nosso trabalho e explorar alguns caminhos possíveis.

Ao lidar com este objeto e propor algumas abordagens, acredito poder aproximar de uma proposta de arte política que se volta para a memória e o imaginário social urbano buscando novas formas de subjetivação, utilizando da fotografia, e do vídeo tentaremos (re)construir outro olhar sobre a cidade e as pessoas que nela habitam e habitaram, a partir da experimentação com imagens. Neste processo em que se busca encontrar sentidos para o meu pertencimento à cidade, acabo trilhando caminhos de autoconhecimento, na medida em que o olhar para o outro implica em processos de identificação, reconhecimento ou estranhamento, euforia e angústia, que caracterizam uma dimensão fenomenológica na experiência com o arquivo.

Proponho uma reflexão sobre o trabalho desde o momento crítico em que ocorre a apropriação dos arquivos, até o processo intrínseco que consiste em *ruminar* um material, tornando-o algo próximo ao íntimo, ao familiar, para então oferecer uma outra leitura, um outro olhar sobre os elementos concebidos originalmente em determinados meios e suportes e

para determinadas intencionalidades históricas, com o propósito de fazê-los dizer algo no presente.

No primeiro capítulo iremos abordar o surgimento da fotografia em seu estatuto de imagem técnica teorizado por Walter Benjamin e buscar compreender sua importância para as mudanças processadas pela sua introdução na experiência estética e na percepção do mundo e da arte em fins do século 19 e início do século 20. Buscamos sobretudo relacionar o surgimento e a popularização da fotografia doméstica como possibilidades de formação de arquivos urbano-imagéticos; recorreremos a exemplos de fotógrafos pioneiros como Eugène Atget e Auguste Sander. A fim de aprofundarmos na compreensão de formas de agenciamento arquivístico de imagens fotográficas em busca de traçar sentidos e caminhos de experimentação, buscamos encontrar uma orientação formal em Aby Warburg e no seu Atlas Mnemosyne.

Também inspiro-me na experiência do Atlas de Gerard Richter para um agenciamento das imagens que se aproxima de uma ideia de ensaio que se apresenta na forma modular do atlas, pois arregimenta vestígios de memória pessoal e experiências vividas pelo artista. Assim busco compreender a historicidade do atlas e possibilidades de trabalho com séries e conjuntos heterogêneos de tipos fotográficos em meio a uma certa homogeneidade material das imagens técnicas.

No segundo capítulo discutiremos o giro do arquivo como um novo paradigma das artes visuais a partir de desdobramentos warburgianos e benjaminianos para os sistemas do arquivo na arte contemporânea. Na sequência apresento uma leitura sobre coleções apropriadas, onde foi possível efetuar um trabalho de classificação e organização valendo-me da construção de séries e conjuntos temáticos e formais na tentativa de estabelecer padrões de imagens e hábitos de olhar como uma forma de compreender a construção de narrativas fotográficas sobre a cidade, uma vez que, conjuntos que guardam entre si elementos comuns e reunidos em grandes quantidades indicam tendências e modas, além dos tipos fotográficos já consagrados. Discutiremos como as narrativas orais transmitidas desde os períodos de ocupação do município perpetuaram um *ethos* do cidadão ideal, como consequência do modelo de ocupação do território e das múltiplas determinações objetivas e subjetivas do empreendimento social vivido na construção da cidade. Daí que as imagens técnicas e os sistemas de arquivos de imagens oriundos desta nova realidade, surgidos quase concomitantemente à fundação do município, permitem a visualização deste processo histórico numa perspectiva privilegiada de olhar quase onisciente sobre um século na cidade.

No terceiro capítulo discutiremos os processos de montagem realizados a partir do arquivo refletindo sobre o ensaio audiovisual como uma possibilidade de agenciamento narrativo que trabalha na interface entre o arquivo e o cinema, por uma arte que se expressa no campo da memória. Apresento, como um projeto em construção, uma proposta de exposição-ensaio que tem por objetivo mostrar um percurso de trabalho com o arquivo que possibilitou trilhar um caminho de narratividade a partir da experimentação com o material. Trago para a análise alguns filmes ensaio de diretores seminais como Chris Marker e Agnès Varda e reflito sobre o foto-filme, como uma possibilidade formal de narrativa ensaística feita a partir da montagem/edição com imagens fotográficas e acréscimo de outros elementos audiovisuais. Por fim, reflito sobre a feitura de um foto-filme de ensaio autoral, intitulado Terra Fértil, no qual busco narrar, sob a perspectiva subjetiva de um observador forasteiro, e refletir sobre a própria fotografia e algumas das narrativas construídas historicamente na cidade.

As reflexões presentes nesta dissertação não pretendem alcançar um status de formulação científica ou mesmo historiográfica das relações conceituais envolvidas na arte do arquivo, ou a uma genealogia de autores e artistas no campo da história e memória, fotografia ou ensaio audiovisual. Trabalho com estas categorias de forma errante na tentativa de superar o mal-de-arquivo que se apoderou de mim desde o momento em que me apropriei deles. O que apresento como resultado prático não passa de um projeto em construção capaz de apresentar lacunas, ou mesmo discussões que me aventuro a fazer, que podem não passar de devaneios, formulações ingênuas, mas que se busco trazer aqui de uma forma aberta às reconstruções contínuas, como o a poética do arquivo que se encontra no campo da reconstrução, o exercício do olhar o outro e buscar compreender o os espectros do passado é uma forma de agir no presente em busca da reconstrução das relações humanas necessárias no momento crítico em que estamos inseridos.

## Capítulo 1

### Interfaces entre a arte, a fotografia e o arquivo: algumas balizas teóricas

(...) estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119)

Como pensar a ideia de arquivo hoje, dado o acúmulo de discussões teóricas travadas ao longo da história, presentes desde a antiguidade clássica, e agora, com a profusão de arquivos no mundo virtual e a própria problematização do “conceito arquivável” do arquivo? O arquivo designa tão somente um conjunto de documentos que remetem a acontecimentos e fatos passados que ocorreram numa dada ordem social? Como pensar tais documentos, suas formas e tratamentos, seus processos de decantação e de classificação e, principalmente, a dimensão que implica o agenciamento realizado pelo poder propriamente dito?

O arquivo, que carrega em sua gênese etimológica um princípio físico e histórico, “ali onde os homens e os deuses comandam”, que designa simultaneamente “começo” e “comando”, também refere-se a um domicílio no qual algo de uma ordem seria dada, além de cultuada e preservada, ou seja, um lugar onde se exprimem a ordem social e o princípio da lei. Assim, um conjunto de documentos denominado “arquivo” seria objeto não apenas de uma reunião, mas de uma consignação (DERRIDA, 2001, p. 14), ou seja, um tipo de consagração, que classifica, ordena e prioriza os signos e os enunciados que se fazem ali presentes. Tal pensamento implica, portanto, a ação de um agente específico, um guardião e intérprete. Assim, deriva dos gregos os termos *arkhé*, *arkheion* e arconte, que são palavras-chave para a leitura da constituição do arquivo, o que implica necessariamente em uma leitura política.

Uma ideia de arte política na contemporaneidade perpassa pela noção de arquivo que nos permite pensar uma série de relações. Sendo este lugar de consignação, de estruturação de elementos discursivos e narrativos, bem como da produção de um imaginário, o arquivo ganhou uma dimensão importante principalmente no início do século 20 com a fotografia. No

campo das artes visuais, da filosofia e da história, as imagens técnicas, sobretudo a fotografia e o cinema, cobraram uma nova percepção sobre conceitos até então voltados para análises das artes da pintura, da escultura e do teatro.

A desconfiança geral que havia acerca da fotografia em seus primórdios como objeto artístico e como fonte histórica foi superada e, não obstante a objetividade da qual concordavam até mesmo os positivistas - embora os intelectuais dessa corrente a excluíssem do rol dos documentos cartoriais possíveis de serem utilizados no âmbito da historiografia - a fotografia foi devidamente incorporada como fonte legítima do ponto de vista histórico e da criação artística e se consolidou como um importante e inesgotável campo teórico-prático na atualidade.

Roland Barthes, num clássico ensaio intitulado *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, publicado em 1980, observa que uma foto pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar e olhar. O fotógrafo, ele chama de *Operator*, e o *Spectator* nós, que olhamos as fotos compulsivamente (hoje nas redes sociais virtuais) e, quando o autor escreveu, principalmente nos jornais, livros, arquivos e coleções. Aquele que é fotografado, ou seja, o alvo, o referente, como uma espécie de pequeno simulacro, é o *Spectrum* da fotografia,

porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o espetáculo e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 2015, p.17).

Se a fotografia pode evocar os espectros daquilo aconteceu diante da câmera, o “noema” da fotografia, o “isso foi”, tal operação só pode se realizar no encontro com o espectador, no tempo presente. Nesse encontro processa-se algo como uma “agitação interior”, um interesse, uma comoção, que Barthes chama de *animação*, “o que toda aventura produz”, mesmo sendo a fotografia em si, não animada. Definindo-se, então como o próprio parâmetro de análise para as fotografias, o autor nomeia dois elementos que, juntos, provocam-lhe o interesse particular por determinadas fotos, o *Studium* e o *Punctum*. O *studium* designa um vasto campo relacionado ao saber, à cultura, remete a uma informação e se relaciona ao ato de encontrar as intenções do fotógrafo - compreendê-las e discuti-las - e está relacionado ao contexto geral de produção da fotografia, mediado por uma cultura moral ou política que permite compreender quais elementos estão sendo referidos na imagem fotográfica. Já o *punctum*, “vem contrariar o *studium*”, significa aquilo que punge, uma picada, um corte, algo que mortifica, que fere. No *studium* “tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento”, no entanto, afirma Barthes, “a partir do momento que há *punctum*, cria-se (advinha-se) um

campo cego” (idem, p. 53), o referente se projeta para o espectador em uma vida exterior àquela da materialidade fotográfica.

A invenção da fotografia foi responsável por uma mudança significativa nos modos de percepção da realidade, no processo de documentação relacionado às práticas artísticas, além do incremento das possibilidades de circulação de signos sociais. Antes de Barthes, cuja noção de *studium* e *punctum* nos serviram para pensar a retomada de fotografias de um arquivo público, muito já havia sido discutido sobre a questão fotográfica e tentaremos recuperar algumas matrizes teóricas que nos permitem pensar a partir de uma genealogia que engloba os conceitos de arquivo e atlas, e como estes dois conceitos relacionam-se com a fotografia, como principal matéria prima para o trabalho.

Em seu livro *Arte Y Archivo* (2011), Anna Maria Guasch realiza uma história da arte a partir de uma abordagem centrada no chamado “paradigma do arquivo”. A arte do século 20 seria analisada sob o ponto de vista de dois paradigmas, o primeiro diz respeito à singularidade da obra de arte, cujo caráter de ruptura vale-se de seu “efeito choque”, próprio das linguagens e “ismos” das vanguardas históricas como fauvismo e o cubismo, neoplasticismo e construtivismo. O segundo paradigma diz respeito à “multiplicidade do objeto artístico e sua reversibilidade”, explorando fissuras e descontinuidades “espaço-suporte”, como no caso das *collages* e fotomontagens, envolvendo, geralmente a quebra de cânones tradicionais no que diz respeito às definições do objeto artístico, como acontece no Dadaísmo e Surrelismo.

A partir de Derrida, Guasch (2011, p. 10), aponta que a chave para compreender o terceiro paradigma da arte desde as vanguardas, o “paradigma do arquivo”, está no entendimento sobre a diferenciação entre o ato de armazenar e colecionar, alocar, ou atribuir (*assignar*) um lugar ou depositar algo, ao passo que o conceito de arquivo implica o ato de *consignar*, no sentido de coordenar um *corpus* dentro de um sistema de elementos selecionados previamente e articulados em uma relação a partir de uma unidade de configuração pré-determinada.

Valendo-se da noção de princípio arcôntico (DERRIDA, 2001), Guasch lembra que o arquivo também é uma questão de agrupamento, mas exige, como tal, unificar, identificar, classificar de uma maneira sistemática e determinada, de modo que o arquivo não se torne algo inerte, nem um conceito relacionado ao passado, mas sim ao futuro, enfatizando o papel ativo do presente na hora de definir e dar forma ao passado.

Um levantamento do estado da arte realizado por Guasch (2011) apresenta uma genealogia e exemplos ao longo do último século de artistas visuais e autores que “valeram-se

dos arquivos para registrar, colecionar, armazenar ou criar imagens que, arquivadas, tornam-se inventários, tesouros, atlas ou álbuns”. Em relação ao aparato teórico que dá sustentação às reflexões e práticas relacionadas ao paradigma do arquivo, são evocados os trabalhos de Walter Benjamin, Aby Warburg, Michel Foucault, Jacques Derrida e, a partir de trabalhos mais recentes, Benjamin Buchloh, Hal Foster e Anna Maria Guasch.

Temos aí algumas importantes balizas teóricas sobre o arquivo divididos, sendo três pilares fundamentais. No entre guerras e até 1940, Walter Benjamin, com o projeto sobre as passagens parisienses em que escreve seus manuscritos sobre a cidade e as transformações históricas na virada de século, além de suas reflexões sobre as mudanças processadas no campo da percepção e da arte com a invenção da fotografia e do cinema; Aby Warburg que usa as fotografias em seu método iconológico construído para pensar a história da arte de forma totalmente diversa dos cânones tradicionais e de uma cronologia etapista. No pós-guerra, Foucault em *A arqueologia do Saber* discute como as disciplinas históricas até então marcadas por epistemologias baseadas nas longas durações e nas continuidades das épocas históricas, ou na teleologia dos grandes discursos orientados por uma visão de história total ou universal, vai dando lugar a um pensamento acerca da construção do conhecimento nas humanidades voltado para a análise dos processos de rupturas, das discontinuidades, a partir de um método arqueológico e heurístico pautado nos fragmentos e nas seriações.

Jacques Derrida, citado na epígrafe deste capítulo, no ano de 1994, apresenta uma conferência sobre o conceito de arquivo a partir de uma leitura de Freud, do inconsciente e da psicanálise. Um ano depois publica na França o livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Nele Derrida reflete sobre a noção de arquivo, e chama atenção para o seu sentido vocabular que, remetendo ao termo grego Arkhê, significando início ou começo, ou seja, origem, autenticidade do arquivo; por outro lado, sob um princípio nomológico derivado do termo *arkheion*, que em grego refere-se à residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam, que detinham poder político, fazendo ou representando a lei. O termo também designa o lugar onde documentos eram guardados, e o arconte, o seu guardião, quem também detém o poder de interpretá-los.

Derrida busca combater uma noção clássica de arquivo que o pressupõe como um conjunto de documentos positivados em sua materialidade e numa pretensa objetividade, como um reflexo factual da experiência histórica, portanto como uma verdade de fato de determinadas tradições, sendo o arquivo visto a partir desta visão clássica como um monumento dessa tradição, o que é considerado pelo autor como enganoso e ilusório. Supor que o arquivo seja constituído por uma massa documental estanque cujo registro remeteria ao

passado, unicamente, como referência temporal sem rasuras ou lacunas, como signo de memória, conduz ao erro de acreditar que o que de fato ocorreu no passado estaria arquivado e o esquecimento não se colocaria em questão.

Nesta visão clássica, o arquivo nunca é virtual, encerra-se na sua própria materialidade, enquanto Derrida propõe a virtualidade do arquivo, ou seja, o arquivo como “potência e ato” (DERRIDA, 2001). Nesta concepção o arquivo teria uma potência efetiva na sua virtualidade e esta potência se constitui em ato, como novas práticas e discursos que se enunciam. Assim, verifica-se uma possibilidade para que o processo de arquivamento seja reiteradamente levado ao infinito, o que caracteriza sua dimensão constituinte.

Esta dimensão constituinte do arquivo como potência e ato, anuncia a condição necessária para sua própria renovação, a partir do apagamento e do esquecimento de seus traços. Tais premissas conduzem a uma leitura sobre o tempo que opera no processo de arquivamento. Esse tempo se realiza sempre no presente, porém ordenando três direções temporais concomitantes: o presente passado, o presente atual, e o presente futuro. Para Derrida, essa tripla direção configura a finitude do arquivo, mas, em contrapartida, tal finitude como sua condição, delinea a infinitude como processo de repetição do ato de arquivar, na medida em que o arquivo fundamentalmente implica, enquanto tal, uma perspectiva de futuro, um devir.

Entretanto, para que se chegasse a esta percepção do arquivo, foi necessário um longo percurso, passível de ser organizado através de uma genealogia dos debates conceituais, não necessariamente cronológicos, que envolvem as imagens técnicas, a reprodutibilidade, a crítica a uma ideia de progresso e o engajamento político necessário ao combate da barbárie conduzida pelo avanço da técnica, do capitalismo e da ciência, cuja crítica adquire ampla profundidade a partir do início do século passado com Walter Benjamin.

As reflexões do Benjamin deram subsídios fundamentais para o pensamento filosófico que associa arte, técnica e uma filosofia da história *Sui generis*, sem a qual é impossível compreender as discussões mais importantes sobre a arte e a cultura nos dias atuais.

### **Walter Benjamin e a potência das imagens técnicas**

Walter Benjamin (1892 – 1940) é um dos mais importantes pensadores da cultura e da produção artística no século 20. Foi autor de célebres ensaios como *A obra de arte na época*

*de sua reprodutibilidade técnica, A pequena história da fotografia; O autor como produtor*<sup>4</sup>. Neste trabalho serão trazidos os textos de Benjamin que ajudam a pensar diretamente a relação entre o arquivo e a fotografia no contexto da arte e da apropriação das imagens técnicas.

O conjunto da obra de Benjamin engloba um leque extenso de referências que o autor trazia de sua densa bagagem filosófica e cultural. Mais do que um pensador intelectualizado ou sem qualquer contato com realidades diversas à sua classe ou círculo social, ou como um acadêmico entrincheirado nos gabinetes das universidades, o pensador berlinense, após contatos com artistas e intelectuais que foram responsáveis por exercer certa influência apresentando-lhe a obra de Lukács, *História e Luta de Classes*, e os debates marxistas em voga no primeiro quarto do século 20, contribuem para uma mudança política que marcará a trajetória intelectual de Walter Benjamin.

Tal mudança se viu representada pelo abandono das avaliações das obras do romantismo alemão, tema que se dedicara até então, tendo escrito uma tese em que examina o conceito e a crítica de arte derivada desse movimento literário e artístico e começa a elaborar um livro em forma de um mosaico de textos, aforismos e reflexões sobre os mais variados temas intitulado *Rua de Mão Única*, composto por 60 textos onírico-reflexivos sobre aspectos da cultura material do capitalismo, tematizando os mais diversos problemas da vida social como a inflação e seus efeitos na vida alemã, a atualidade da linguagem, reflexões sobre a obra de arte e sua poética, a moda e o comportamento da burguesia decadente, as sensações e comportamentos infantis, a educação, além de relatos de sonhos, textos sobre leitores e copistas, imprensa, escrita e imagem, mendigos, entre outros temas. O livro não é narrativo, mas fragmentário e organizado segundo o princípio da montagem, assim, o título expressa a ideia de conceber o livro como uma rua em que os textos, como as casas, são dispostos ao longo de sua extensão. Tal concepção provém da influência da leitura de *O camponês de Paris* de Louis Aragon, artista surrealista que junto a outros nomes deste movimento influenciaram Benjamin no sentido estético, mas também político.

No último fragmento de *Rua de Mão Única*, intitulado “A caminho do planetário” Benjamin faz uma crítica à ciência após o Renascimento, que consolida o projeto burguês de dominação da natureza e a conseqüente relação homem-natureza nesse sistema, tais alterações no âmbito relacional, para ele, foram sentidas inicialmente no campo da astronomia.

---

<sup>4</sup> Tais textos foram consultados na seguinte edição brasileira: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. 1ª Ed. Autêntica: 2017.

Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O naufrágio dela anuncia-se já no florescimento da astronomia, no começo da Idade Moderna. Kepler, Copérnico, Tycho Brahe certamente não eram movidos unicamente por impulsos científicos. Mas, no entanto, há no acentuar exclusivo de uma vinculação ótica com o universo, ao qual a astronomia muito em breve conduziu um signo precursor daquilo que tinha de vir. O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas(...) Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. (BENJAMIN. 2011.p. 63-64)

O tom político e o compromisso com uma agenda crítica por um viés progressista e heterodoxo se faz presente daí em diante na obra de Walter Benjamin e marca um importante texto, apresentado na conferência de estudos sobre o fascismo, em que Benjamin fala sobre *O autor como produtor*, que será apresentado como ensaio em 1934; uma crítica dialética e materialista da arte e da cultura, na qual o autor introduz o debate na esquerda sobre literatura e arte, superando a dicotomia forma/conteúdo como binômio determinante do viés revolucionário na arte. Questiona a relação entre tendência e qualidade literária, no sentido em voga até então nos debates mais ortodoxos, que consistia em perguntar “como a obra se relaciona com as relações de produção”, cujas respostas se davam recorrentemente entre dois pólos, quais sejam: a) se a obra é crítica ao capitalismo é, portanto, revolucionária; b) se a obra não é crítica ao sistema capitalista, reacionária. Em contrapartida Benjamin oferece um critério mais consistente e seguro para a aferição da qualidade da obra, mudando o foco da pergunta. Em vez de perguntar como a obra se relaciona com as relações de produção capitalista, pergunta-se: “Como uma obra se insere no interior das relações de produção literária?”.

Continuando nesta reflexão Benjamin define o escritor operativo e o informativo. Enquanto este último é contemplativo e permanece no plano da escrita, o primeiro tem uma função educativa e organizadora. O propósito de tal exemplo serve para se pensar as formas e gêneros de arte em função das técnicas emergentes, bem como a utilidade e o alcance da técnica literária, postulando seu caráter histórico. Desta forma, retoma a crítica às formas tradicionais de arte e ao conceito de artista que marcaram boa parte de sua produção. Nesse sentido Benjamin sustenta que sua época estaria conhecendo uma mudança radical de formas e gêneros literários, de modo que, na imprensa russa, exemplo utilizado pelo autor, abolira-se a distinção entre autor e público, ou a separação entre trabalho intelectual e manual que alimentaria o privilégio dos intelectuais no mundo ocidental. Assim, critica a inteligência

burguesa de esquerda que via o intelectual como um tipo socialmente distinto, situado acima das classes, um “mecenas ideológico”, que cumpriria uma função determinada no interior das relações de produção literária, o entretenimento do público. Além disso, critica especificamente alguns movimentos artísticos como a “Nova Objetividade”<sup>5</sup> que, segundo Benjamin, transformaria em objeto de contemplação e consumo não a miséria em si, mas a luta contra a miséria, o que permite a apropriação por parte do capitalismo desta produção cultural, transformando-a em mercadoria.

Para Benjamin o teatro épico de Brecht introduz uma modificação de longo alcance nas relações de produção no campo do teatro ao alterar seu elemento básico, a relação entre palco e plateia, apresentando outras relações, dentre as quais se destaca a representação de situações e não de histórias. Através do conceito de *refuncionalização*, formulado pelo dramaturgo, tem-se um instrumento crítico apropriado para caracterizar o procedimento do escritor ou intelectual que não quer ver sua produção apropriada e transformada em combustível para o abastecimento do aparelho burguês de produção cultural, o que passaria por introduzir soluções técnicas que busquem modificar tal aparelho. Nesse sentido, o teatro de Brecht recorre a um procedimento comum a meios como o rádio, a imprensa, a fotografia e o cinema: a *montagem* como função organizadora.

É no processo de montagem que ocorre a mais privilegiada relação entre fotografia e arquivo, e o exemplo extraído do campo do teatro serve como analogia para pensar esta função organizadora, como possibilidade de agenciamento de sentidos a fim de se buscar a construção de uma nova forma de estabelecimento das relações entre autor e público, que compreende um tipo de preocupação constante de uma arte política.

A montagem permite a produção do estranhamento causando uma postura reflexiva, superando a empatia típica do teatro tradicional. Assim, o teatro épico de Brecht, como arte revolucionária é o exemplo dado por Benjamin como capaz de apresentar uma qualidade nova e fundamental, o caráter organizativo. A relação entre tendência e qualidade, destarte, é determinada pelo caráter modelar que torna a obra de arte capaz de ensinar aos outros produtores e intelectuais, aperfeiçoar o aparelho de produção cultural e superar a divisão rígida entre os que escrevem e os trabalhadores, entre os escritores e chamado público.

No clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin analisa o impacto das novas técnicas de reprodução de sons e imagens, que tem na fotografia e no cinema seu ápice, na mesma esteira da imprensa. Tais técnicas transformam o

---

<sup>5</sup> Um dos movimentos artísticos da república de Weimar considerados por Benjamin como exemplar da “inteligência burguesa de esquerda”

modo de influência das obras de arte tradicionais até o século 19, cujas teorias não seriam capazes de explicar a atualidade conferida às imagens técnicas, tidas pelo autor como superiores àquelas herdadas pela tradição cultural burguesa como a pintura e o teatro. Tal superioridade advém da possibilidade de superação do caráter único e exclusivo das obras do passado e da exigência de sua autenticidade. A arte pós-aurática apresentaria um novo fundamento: a política, cujo exemplo máximo seria o cinema. Este, longe de ser uma continuidade histórica da tradição, seria a negação de uma tradição artística advinda do Renascimento, interrompendo uma ideia de *continuum* histórico, além de rechaçar conceitos como gênio ou obra-prima. Livres do peso da tradição, as novas técnicas e a reprodutibilidade possibilitariam as condições materiais para o surgimento de uma cultura revolucionária das massas. O processo de dissolução da arte aurática liberta a arte dos domínios da magia, da religião e do ritual encontrando seu fundamento político não mais no culto, mas na exposição, impondo novas regras para a arte. Assim a arte e a cultura deveriam se reaproximar do processo de trabalho e da possibilidade de experiência coletiva. Benjamin está preocupado neste contexto de tais elaborações teóricas, para além de explicar o surgimento das técnicas emergentes, com a apropriação reacionária da técnica pelo fascismo, o que marcou parte significativa de sua produção. Assim, Benjamin contrapõe a “estetização da política” levada a cabo pelo nazi-fascismo, a “politização da arte”, situando-se numa reflexão acerca do papel social do intelectual como ser político que se inscreve numa luta mais ampla.

No bojo das reflexões sobre a técnica, com o ensaio intitulado *A Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin busca apresentar uma reflexão sobre o potencial da fotografia enquanto forma, em oposição a uma postura conservadora de vários de seus interlocutores que preconizavam um conceito fetichista de arte, segundo o qual a fotografia, sob este prisma, não poderia ser vista como objeto artístico, ao passo que Benjamin defende uma mudança de perspectiva no sentido de pensar a “arte como fotografia”. Com isso o autor busca uma nova forma de percepção, que encontraria nela um meio privilegiado de expressão. Diferentemente da pintura especializada em retratar indivíduos, a fotografia tenderia a captar o rosto dos anônimos, dos trabalhadores, configurando assim, uma espécie de “atlas social” útil ao conhecimento das classes, grupos e da sociedade. Desta forma Benjamin rompe radicalmente com o “conceito antitécnico” sobre a obra de arte que balizava as análises dos teóricos mais conservadores e nostálgicos que viam o artista sob o prisma da criatividade divina ou do gênio. “A mais exata das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá para nós”. (BENJAMIN, 2017, p. 54).

A fotografia através de seus meios auxiliares torna a natureza captada pela câmera essencialmente diferente da natureza captada pelo olho humano. O retardador e a ampliação, aparatos técnicos utilizados pelos fotógrafos, dão a conhecer o “inconsciente óptico”, como a psicanálise o faz com relação ao “inconsciente pulsional”. Apropriando-se desse conceito freudiano, Benjamin sustenta o valor cognitivo da fotografia ao mesmo tempo em que, diferentemente da pintura que se destinaria à contemplação restrita de um determinado público, a obra de arte fotográfica, com seu caráter técnico seria destinada a um público amplo e poderia expressar a nova percepção condizente com a presença e a afirmação das massas no cenário emergente no início do século 20. Na esteira desta reflexão, Benjamin cita dois fotógrafos precursores, Eugene Atget, e August Sander.

Por se tratarem dos pioneiros, estes fotógrafos são referências importantes pois seus trabalhos deram os primeiros *insights* sobre as possibilidades da utilização da fotografia enquanto arquivo. Suas coleções repletas de fotos da cidade, dos elementos arquitetônicos, dos indivíduos e grupos sociais, anônimos, trabalhadores, etc, foram apontados por Benjamin, entre outros autores, como precursores de uma prática envolvendo formas de arquivar fragmentos imagéticos da memória urbana e social na passagem para o século 20 através da fotografia.

Atget deixou uma obra de mais de quatro mil fotografias de Paris, nas quais dedicava-se a “desmascarar a realidade”, sendo um dos pioneiros da fotografia surrealista. É Atget, segundo Benjamin, que purifica a “atmosfera asfixiante” criada pelo retrato fotográfico da “época da decadência” ao empreender a libertação do objeto em relação à sua aura, definida por Benjamin como um “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”. Nesse sentido, aproximar os objetos das massas através da fotografia representaria “tanto um desejo apaixonado do presente, como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através de sua reprodução”. (BENJAMIN, 2017, p. 62-63).



Eugène Atget  
Cluny  
1898



Eugène Atget  
Porte Cluny  
1898



Eugène Atget  
Porte Cluny  
1898



Eugène Atget  
Boulevard Montparnass  
1898 or earlier



Eugène Atget  
Rue Mouffetard  
1898



Eugène Atget  
Au Luxembourg  
1898



Eugène Atget  
Chardons  
Before 1900



Eugène Atget  
Carottes Montées  
Before 1900



Eugène Atget  
Chardons  
Before 1900

Figura 1: Fotografias de Eugène Atget. 1900. Fonte: <https://www.moma.org/artists/229>. Acesso em: 04/08/2019

Já o fotógrafo August Sander reuniu “em sete grupos, correspondentes à ordem social vigente, quarenta e cinco portfólios com doze fotografias cada um”<sup>6</sup>, desde os camponeses, homens da terra, conduzindo o observador por várias camadas sociais e profissões, até representantes da “alta classe”. Longe de uma orientação teórica racista, em voga à época, tampouco de uma doutrina sociológica, Sander, baseando-se na observação direta, faz com que Benjamin identifique tal obra conforme uma expressão de Goethe segundo a qual “existe

6 Cf. GUASH, 2005, p. 164

uma delicada empiria que se identifica intimamente com o objeto, e assim se transforma na autêntica teoria” (GOETHE, apud BENJAMIN, 2017. P. 65), e afirma que “obras como a de Sander poderão, de um dia para o outro, ganhar um sentido de atualidade inesperado”.

Lo que distingue este proyecto no es tanto la galería de retratos sino su metodología y sus estrategias de presentación, basadas en un sistema de clasificación próxima al concepto de archivo, con largas listas ordenadas en grupos y subdivisiones. La obra de Sander conforma, pues, un modelo de «archivo fotográfico» (GUASCH. 2005, p. 164.)



August Sander  
*Peasant Woman*  
1912



August Sander  
*Farming Generations*  
1912



August Sander  
*Peasant Woman*  
1912



August Sander  
*The Wise One, Shepherd*  
1913



August Sander  
*Peasant Woman*  
1913



August Sander  
*The Philosopher*  
1913



August Sander  
*Indian Man and German*  
1926



August Sander  
*Young Girl in Circus Car*  
1926



August Sander  
*Man and Machine*  
1926

Figura 2: Fotografias de August Sander. 1913-26. Fonte: <https://www.moma.org/artists/5145>. Acesso em: 04/08/2019

Benjamin (2017, p. 65) afirma que “mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um *atlas* para exercitarmos”. Citando a introdução de Döblin ao livro de fotografias de

Sander, chama a atenção para a dimensão científica dessa obra, que se manifesta em uma espécie de “anatomia comparada, a partir da qual se chega a uma compreensão da natureza e da história dos órgãos”, sendo que a prática do fotógrafo em questão conduziria a uma “fotografia comparada”, a partir de uma perspectiva análoga à científica, que o situaria acima dos fotógrafos de detalhes.

La relación entre archivo y fotografía se da desde los inicios históricos de ésta, sea el caso de las instituciones que categorizan sus objetos a través de fotografías (de carácter criminal, militar, colonial, familiar, etc.), sea el de los fotógrafos, como Eugène Atget y August Sander, que construyen una taxonomía de los objetos a través de su obra. En ambos supuestos, el objetivo es el mismo: proporcionar un corpus de imágenes que representen un objeto, un Carácter, un género o una circunstancia específica, lo cual significa que las fotografías se dispongan en una determinada “condición de archivo” (GUASCH, 2011. p. 26-27)

Relacionando estes dois fotógrafos às práticas de vanguarda surrealista, Benjamin localiza nestes últimos o mérito de terem formado os fotógrafos precursores da fotografia criativa e construtiva, o que as aproxima do cinema russo cujas “grandes criações dos seus diretores só foram possíveis num país onde a fotografia não pretende o envolvimento e a sugestão, mas a experimentação e o didatismo” (idem, p. 69).

Se para os surrealistas a dimensão do sonho era necessária e, não obstante, tenha influenciado Benjamin, para ele, o mais importante era a dimensão do “despertar”. Há então um distanciamento que se manifesta entre a proposição de uma “realidade sonhada” e o despertar deste sonho que viria para Benjamin através da interpretação das imagens que dissolveriam o fascínio do sonho. Enquanto a imagética surrealista busca igualar as diferenças que separam o presente do passado, ao invés de unir o ontem ao agora, “coloca novamente as coisas a distância”, o que aproximaria os primeiros surrealistas de uma concepção romântica, de uma visão distanciada do domínio histórico. Segundo Rolf Tiedemann, no prefácio à edição alemã do *Livro das Passagens*, um gigantesco e inacabado projeto de Benjamin escrito a partir de 1927, com algumas interrupções, até 1940, ano da sua morte, Benjamin queria “aproximar as coisas espacialmente de nós, fazê-las entrar em nossa vida”, o que o unia aos procedimentos surrealistas - imergir o ocorrido em camadas oníricas - não constituía uma finalidade em si para as Passagens, era, antes um arranjo metodológico, uma espécie de disposição experimental”.

No livro das Passagens, Benjamin utiliza a montagem como uma maneira de desarticular o preciosismo da ideia de unicidade. Assim como Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, para além de potencializar o nascimento de novas tecnologias como a fotografia, propõe uma reorientação radical da representação e da experiência do espaço e tempo, cujas

mudanças materiais e conceituais conduzem a uma “ideia de colapso dentro de um sistema simultâneo de visualidades” (GUASCH, 2015, p. 23). Mudanças que se processam nas condições materiais da vida produzindo também mudanças profundas na percepção do espaço e na lógica de representação cultural.

Em *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*, parte integrante de seu projeto das Passagens, Benjamin, apresenta algumas indicações de seu método, quando diz que “este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à montagem” (BENJAMIN, 2018, p. 761). Sua proposta metodológica para uma dialética da história cultural conduz à ideia de “apocatástase”, no sentido de uma redenção histórica, que é resultado de uma visão mística e ao mesmo tempo materialista da história. Com isso, Benjamin tenta localizar um problema central que diz respeito a “de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista”. Para isso o autor diz que a primeira etapa seria “aplicar à história o princípio da montagem”, ou seja, “erguer as construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão (...) descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”. (idem, p. 765). A partir dos “resíduos da história” Benjamin distingue seu método de trabalho: a montagem literária.

Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (idem, p. 764).

A escolha de Benjamin pela montagem como veículo para seu relato das galerias de Paris no fim do século 19, como um desafio à ideia de progresso linear enquanto uma narrativa que busca encadear uma sucessão de estágios de desenvolvimento histórico e civilizacional, buscando através da ideia de montagem relacionada às práticas artísticas de vanguarda depois da Primeira Guerra Mundial, em que os artistas se afastavam paulatinamente de um conceito de perturbação espacial própria das *collages*. *Tais artistas se vincularam às tendências da arte enquanto arquivo, baseadas nas experiências de exposição de imagens proporcionadas pelos em sistemas de montagem gráfica, mais do que uma combinação formal, como construção de significados, que poderiam se expressar analogamente à disposição das coleções e álbuns fotográficos, com uso das seriações, arranjos espaciais de imagens e conjuntos. Assim, Benjamin no projeto das Passagens de Paris organiza uma estrutura de montagem de citações para se pensar a multiplicidade fulgurante de imagens evocadas na cidade plena de transformações.*

A partir da montagem como procedimento de escrita literária, o que na prática significava estruturar em seus manuscritos milhares de citações e reflexões próprias que produziu através da observação direta da cidade, e da sua imersão nos arquivos e nas bibliotecas de Paris. Benjamin desenvolve, assim, um conceito de história a partir de metáforas espaciais. “Escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia”, assim, interessa menos criar uma sucessão de eventos que se encadeiam em uma narrativa linear, do que apresentar, de forma descontínua, um turbilhão organizado de imagens literárias que permitem ver a Paris do século 19 através dos elementos culturais e das reflexões sobre as estruturas da percepção humana a partir do incremento das imagens técnicas no cotidiano das pessoas nas cidades.

Para Benjamin, ainda, os acontecimentos que cercam o historiador e dos quais ele participa estão na “base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível”, sendo que a história que ele submete ao leitor constitui, então, as citações deste texto subjacente e oculto no presente. Se o conceito de citação – prosseguindo no raciocínio de Benjamin – implica que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto, bem como “escrever a história significa citar a história” (idem. p. 788), então a imagem dialética torna-se central para compreender o esforço do historiador em capturar o “momento do despertar”, como processo libertador em que uma imagem carregada da potência do “instante de cognoscibilidade” possa permitir a compreensão redentora e revolucionária do processo histórico; tal esforço intelectual se relaciona ao que Benjamin chamou de “organizar o pessimismo”, como tarefa de impedir o avanço da barbárie, filha da técnica e do progresso, quando submetidas ao fascismo.

Se para Benjamin um dos pressupostos de uma “doutrina elementar do materialismo histórico” é que “a história se decompõe em imagens e não em histórias”, apresentar a história como uma montagem significava uma maneira de “telescopiar o passado através do presente”, de modo a substituir a noção linear de progresso histórico como uma narrativa orientada a um fim que se apresenta segundo perspectivas de poder pela ideia de “imagem dialética”.

“A imagem dialética é uma imagem que lampeja”, no “agora da cognoscibilidade”, ou seja, no “momento do despertar”, em que deve ser captado o ocorrido. A salvação, que se realiza como conhecimento do objeto histórico promovido pela imagem dialética, “não pode se realizar senão naquilo que está irremediavelmente perdido no instante seguinte” (p. 784).

A noção de imagem dialética também se faz presente em suas *Teses sobre o conceito de história*. A teoria das imagens dialéticas em Benjamin, que se liga a sua teoria da história, pode ser analisada também no sentido de uma teoria das imagens que, por sua vez, dialoga

diretamente com a dimensão teórica das imagens técnicas. Assim, podemos notar uma relação visceral entre os ensaios sobre a obra de arte, a fotografia e o cinema, com o projeto das passagens e suas teses sobre o conceito de história.

Benjamin comprova a relação existente entre memória involuntária e experiência, sugerida originalmente por Bergson. Esta relação pode ser concebida como uma espécie de “matéria da tradição”, tanto na vida pública quanto na esfera privada, que “(...) forma-se menos com os dados isolados e rigorosamente fixados na memória do que com dados acumulados e, frequentemente, inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, apud, FRANCO, p. 78). Assim, reconhece-se a importância da fotografia sobretudo pela sua natureza de reprodutibilidade técnica como fundamental para se pensar uma perspectiva histórica nos últimos séculos, pois, em função de suas possibilidades acumulativas, a fotografia encontrou, nos sistemas do arquivo, formas de se colecionar ou acumular de maneira vertiginosa camadas profundas da atividade consciente e inconsciente da humanidade.

Pensar uma filosofia da história em Benjamin requer levar em consideração três vertentes diferentes, o romantismo alemão, o messianismo judaico, e o marxismo. “Não se trata de uma combinação ou ‘síntese’ eclética dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas da invenção, a partir destas, de uma nova concepção, profundamente original” (LOWY, 2005, p. 17).

Talvez uma das passagens que demonstre esta intrincada trama conceitual, possa ser percebida através de uma noção tomada de Freud para pensar a memória, em que Benjamin fala em “placa fotográfica da recordação”. Aqui temos uma conexão entre Benjamin e a psicanálise, que se aproximam intimamente de uma tradição judaica, no sentido em que fala Derrida (op. Cit.) , sobre o mal de arquivo, não só a partir do arquivo de Freud, mas também compreendendo a psicanálise como um sistema de arquivo.

Assim, percebe-se a relação entre fotografia e história a partir da ideia de uma “placa fotográfica da recordação” capaz de registrar as imagens “independentemente do tempo de exposição às impressões”. Seria decisiva, portanto, a intensidade oriunda dos choques, rupturas e quebras habituais, que proporcionariam um salto para fora da “catástrofe contínua”, que determina a cristalização das imagens. (SELIGMANN-SILVA, 2012. p. 77). Para Benjamin, o conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. “Que ‘as coisas continuam assim’ – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação” (BENJAMIN, 2018. p. 784).

Esta concepção leva também à crítica da noção de progresso como *continuum* histórico. Nas teses sobre o conceito de história, em especial a tese de número nove, ao evocar a imagem do *Angelus Novus* de Paul Klee, Benjamin apresenta uma visão de história como acúmulo de catástrofes. A função do historiador seria, portanto, parar a catástrofe.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 225)

O que se conclui sobre a relação entre arquivo e fotografia a partir do pensamento benjaminiano é que uma arte que se propõe atuar no terreno da memória e da história a partir de imagens técnicas encontrará o duplo desafio que se mostra como faces de uma mesma moeda. Ao mesmo tempo em que ainda podem ser usadas para banalizar os processos de compreensão histórica, servir para os propósitos de dominação e engenharia social os mais perversos, desde no nazismo e o stalinismo, até a era das manipulações da era digital, as imagens dão cada vez mais a possibilidade de enxergarmos a “fisionomia” de um tempo histórico e, através de sua tecnicidade promover um processo de democratização do compartilhamento de novas experiências sensíveis e explorar a crítica aos sistemas hegemônicos de significação social e política.

Devemos lembrar que Benjamin via em seus estudos sobre a arte e técnica, uma resposta aos horrores decorrentes da ascensão do nazi-fascismo que ele premonizara, mesmo não tendo vivido seus desdobramentos finais, mas que foi conduzido através de uma profunda reflexão sobre a sociedade capitalista, suas crises e tragédias.

### **Aby Warburg e o Atlas Mnemosyne**

São significativos alguns pontos em comum entre o livro das Passagens de Benjamin e suas imagens literárias e o Atlas Mnemosyne de Warburg com seu método de disposição de imagens fotográficas. Os dois são projetos inacabados que compartilham uma mesma origem de construção de significados – a montagem de origem surrealista (GUASH, P. 26). Enquanto

o processo de montagem em Benjamin é feito através de citações, o de Warburg se realiza com imagens visuais.

O Atlas Mnemosyne de Warburg, que se configura como um arquivo visual, foge de uma interpretação linear de uma tradicional história da arte. Conjuntos de imagens das mais diversas procedências, como fotografias, reproduções de pintura e esculturas, obras arquitetônicas, murais, relevos, imagens de imprensa, recortes publicitários, mapas, postais selos, etc, de todas as épocas e não somente oriundas da civilização ocidental, foram dispostas segundo afinidades morfológicas e semânticas. Com estes agrupamentos visuais em painéis independentes entre si, Warburg cria um dispositivo de armazenamento da memória sociocultural organizando uma espécie de “discurso” sem palavras, apenas com imagens, repensando, pois, a história da arte a partir de um arquivo icônico heterogêneo e descontínuo, porém relacional.

Warburg, como se puede deducir de los paneles fotografiados y de las notas que debían de acompañar una versión definitiva inexistente del Atlas, no sólo colecciona una memoria «social» y «colectiva» sino que interpreta esa memoria a través de la imagen fotográfica, reconstruyendo una historia (una «historia cultural») o un conocimiento universal de las cosas a partir de una visión policéntrica que subvierte la visión de la «historia larga» y de las denominadas «épocas históricas». (GUASH, P. 25)

Warburg no seu texto Introdução à Mnemosyne, escrito em 1929, pouco antes de sua morte, sustenta que a “criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como ato básico da civilização humana” (WARBURG, 2015, p. 363). Assim, entre nós e o mundo há um espaço, uma distância onde produzimos imagens que dão sentido à nossa existência. A figuração artística, valendo-se deste substrato, entre a imersão no mundo da matéria e o autoconhecimento que emerge do sujeito, torna a consciência de tal distância uma função social duradoura. Assim, o circuito entre a cosmologia das imagens e dos signos, em seus momentos de adequação ou colapso, serve de instrumento espiritual de orientação, indicando os caminhos da cultura. Segundo Warburg, tanto a memória coletiva quanto individual são elementos para a arte, afetando o “homem artístico, que oscila entre uma visão de mundo matemática e religiosa”, não criando de imediato o espaço de reflexão, mas “atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica” (idem). Desta forma fica evidente a visão de Warburg, da qual compartilham várias tendências interpretativas na história da arte, sobre uma separação entre uma arte apolínea, ligada ao beleza das formas e ao sereno, e dionisíaca, ligada à ideia de caos e êxtase. Desta forma, ainda dentre de uma reflexão sobre a memória Warburg diz que

ela aciona a herança indelével, não como uma tendência primariamente protetora, mas como inserção na obra de arte formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo phobos passional e abalada pelo mistério religioso – assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro. (idem, p. 363-365)

Warburg é o responsável pela proposição do conceito que chamou de *pathosformeln*, que pode ser compreendido como “fórmulas de emoções” (GINZBURG, 2014, P. 07), representações de gestos que sobrevivem nas imagens desde a antiguidade. Foi justamente através dos arranjos de imagens a partir da reproduções fotográficas, textos e outros materiais que o Atlas Mnemosyne veio a ser, então, uma espécie de suporte para a “catalogação” de gestos presentes na história da arte, “gestos de amor e gestos de combate, gestos de triunfo e de servidão, de elevação e de queda, de histeria e de melancolia, de graça e de fealdade, de desejo em movimento e de terror petrificado” (DIDI-HUBERMAN apud ALMEIDA, 2015, p. 96). Tais gestos independem do estatuto das imagens técnicas, e foram transmitidos ao longo da história, tanto que a sobrevivência de motivos pictóricos da antiguidade clássica ao renascimento, por exemplo, tema de estudos de Warburg, processou-se através das técnicas de reprodução de imagens que foram inventadas ao longo dos séculos, porém, é a era da fotografia e do cinema que proporciona a abordagem metodológica warburgiana no sentido da organização de imagens em determinados arranjos gráficos proporcionados pelos acúmulos e seriações em que as fotografias se permitem organizar-se nos sistemas de arquivo. Assim, desenvolve-se um novo paradigma que encontra finalidades tanto didáticas quanto artísticas. Assim, a fotografia tem papel fundamental tanto na concepção, quanto na realização deste projeto. Segundo o próprio Warburg:

Para que se possa penetrar a fundo nas fases críticas do desenrolar desse processo, ainda não se utilizou plenamente, na interpretação dos documentos, esse expediente do conhecimento, a saber, a função polar da figuração artística entre a fantasia imersiva e a razão emersiva – algo possível por estar documentado na configuração das imagens. (WARBURG, 2015, P. 365)

A pretensão do Atlas Mnemosyne, conforme seu mentor, seria, através de seu material imagético, ilustrar um “processo que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento” (WARBURG, 2015, P. 365). Definindo mais precisamente seu projeto, Warburg diz que

A Mnemosyne, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no Atlas por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo. (idem p. 366)

Do ponto de vista formal, o Atlas Mnemosyne é baseado na simples ideia de fixação de imagens em painéis escuros. Essa simplicidade foi capaz de definir uma virada artística extraordinária, definida por Benjamin Buchloh como um paradigma warburgiano, responsável por definir as práticas artísticas mnemônicas na Europa pós-guerra, diferenciando dos paradigmas modernistas das vanguardas do início do século 20, centradas na colagem e na fotomontagem

lo que vendría a la mente serían términos utilizados para describir la distribución de gráficos de instrucciones, ilustraciones de libros e instrumentos didácticos. Y quizás de forma más adecuada, los podríamos comparar con la organización archivística de materiales de acuerdo con los principios de una disciplina todavía no identificable, de una ciencia peculiar, quizás incluso de las páginas privadas de un álbum fotográfico». (BUCHLOH, «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», in *Deep Storage, Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Nueva Cork, Prestel, 1998, pp. 222-225. p. 55 *apud* GUASCH, 2005, P. 166)

A observação de alguns dos painéis pode ajudar a compreender o processo no qual a montagem se torna um método de pensamento e exposição que se dá a partir da reprodutibilidade das imagens. Ao mesmo tempo em que permite reunir num mesmo contexto, espacial e visual, imagens e signos provenientes de diferentes momentos históricos, unindo milênios de diferença temporal, tais épocas se revelam a partir de um agenciamento organizativo formal que permite aprofundar o conteúdo semiológico das imagens através de relações de montagem e percorrer por series de indícios visuais em busca de uma historicidade das imagens e dos signos sobreviventes na memória coletiva.



Figura 3: Aby Warburg - Atlas Mnemosyne – Painéis 44, 45 e 46. Fonte: <https://warburg.library.cornell.edu/> Acesso em: 04/08/2019

Vejamos, por exemplo, os painéis acima, cada um deles representa a busca de Warburg pelos “fantasmas” sobreviventes nas imagens. Para demonstrar a perpetuação dos gestos e motivos comuns desde antiguidade até imagens de arte comercial nos anos 1920, Warburg utilizava reproduções de pintura e escultura, artes gráficas, mosaicos de arte aplicada, imagens de tapeçaria, desenhos de árvores genealógicas, fotos de anúncios publicitários, etc. Tudo o que estava ao alcance da reprodução fotográfica poderia ser aplicado à investigação cuja forma pioneira através destes arranjos de imagens deve-se à Warburg e seu Atlas.

Hoje em dia este tipo de exposição de arranjos de imagens tornou-se corriqueira. É comum ver sua aplicação como auxílio para a coleta de ideias por sua forma flexível de apresentação. Estes painéis são usados como ilustrações em diversos meios gráficos materiais e coleções virtuais na internet, em inúmeros âmbitos de aplicação, seja no meio artístico, no mundo profissional ou na vida privada.

Compreendo que a forma do Atlas de Warburg contribui, assim, para o entendimento de um processo visual de montagem a partir de imagens em busca de sentidos que as relacionem entre si, além disso, permite uma abordagem da história através da organização de arranjos que sugerem saltos e continuidades, rompendo com a ideia de uma narrativa linearmente encadeada.

Georges Didi-Huberman dá continuidade à proposição, sob a influência de Aby Warburg e Walter Benjamin, de uma postura de ruptura com a teleologia, ou a linearidade do relato histórico, pensando este como um tipo de narratividade rigorosamente ordenada e cronológica, e faz a defesa de uma arqueologia crítica dos documentos visuais que necessitam de “um olhar subjetivo capaz de interrogar a história da arte, de perceber os diferentes tempos que perpassam as imagens e os valores de uso do tempo na disciplina histórica que pretendeu fazer das imagens o seu objeto de estudo” (ALMEIDA, 2016, p.31).

Dessa maneira Didi-Huberman convida a um esforço intelectual e poético de pensar as imagens como “ato e processo”, dissociando-as da ideia de objetos ou coisas que podem ser confinados em conceitos. É preciso valorizar a experiência da relação entre sujeito e imagem para além do ver a imagem, mas uma relação fenomenológica entre o sensível e o inteligível para tentarmos compreender como uma imagem atinge o sujeito, baseando-se no fato de que as imagens têm poder de surpreender, por seus elementos necessariamente anacrônicos, um reviver do passado no presente, “suscitando novas maneiras de pensar e falar”, um “inquieta-se diante da imagem” (DIDI-HUBERMAN, *apud* ALMEIDA, 2016, p. 32).

A partir da obra *Mnemosyne*, Didi-Huberman tece a seguinte consideração sobre o ato de montagem das pranchas com fotografias de imagens que compõe a história da arte em arranjos especiais:

Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente ao que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a de memória inconsciente. *Mnemosyne* foi a sua obra mestra e o seu testamento metodológico: reúne todos os objectos da sua investigação num dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. Aparece também como uma reacção de duas experiências profissionais: a da loucura e a da guerra. Pode ver-se então como uma história documental do imaginário ocidental (...) e como uma ferramenta para entender a violência política nas imagens da história (...). (DIDI-HUBERMAN, 2011)

As imagens trazem consigo a memória viva de um acontecimento, reenviando o sujeito para experiências originárias, o que em Benjamin se aproximaria da noção de “imagem dialética”, pois é o momento em que uma imagem salta e se apresenta no instante do despertar, ou no “agora da cognoscibilidade”, quando a história se apresenta através de uma imagem, de um esclarecimento redentor. Ora, se tentarmos traduzir ou imaginar este momento como uma experiência sensível, este instante da redenção que se apresenta como imagem dialética poderia ser comparada ao êxtase ou ao choque, ou seja, um instante de extrema carga cognitiva e emocional? Se sim, poderíamos relacionar o conceito de imagem dialética de Benjamin com o *engrama* de Warburg chama, “espécie de registro capaz de marcar camadas profundas da consciência”? Embora conceitos distintos, um relacionado à história e outro mais voltado para uma ideia orgânico-biológica de transmissão hereditária, ambas remetem ao fato de que as imagens podem evocar uma carga energética capaz de destruir, a partir de sua potência no presente, a concepção de um modelo de narrativa histórica linear e progressiva. Ou seja, em vez de um encadeamento factual ou de causa-efeito numa lógica de continuidade linear, há “saltos” que recompõem a ideia de uma história “imaginal”, correspondendo a uma ideia de constelação de imagens no inconsciente coletivo que podem saltar em determinados momentos de ruptura

“*Engramas* de uma experiência apaixonada” (GINZBURG, 2014) sobreviveriam de geração em geração através de uma espécie de herança ou “patrimônio hereditário da memória”. Este conceito de *engrama*, remete a uma pergunta central que está relacionada a toda a obra de Warburg: como as imagens são transmitidas na história da humanidade e fixadas na memória coletiva? O conceito de *engrama* evocado por Warburg remonta às teorias de Richard Semmon, para quem

a memória não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue o vivo da matéria inorgânica. Ela é a capacidade de reagir a um acontecimento durante

um certo tempo; ou seja, uma forma de conservação e de transmissão de energia, desconhecida do mundo físico. Cada acontecimento agindo sobre a matéria viva deixa aí um vestígio, que Semmon chama engrama. A energia potencial conservada neste engrama pode ser reactivada e descarregada em certas condições. Pode-se dizer que o organismo age duma certa maneira porque ele se lembra do acontecimento precedente. (GOMBRICH, 1987, P. 242. apud CANTINHO, P. 4-5)

Toma-se o conceito de *engrama* para pensar um tipo de experimentação desenvolvido no trabalho prático e comentado no terceiro capítulo desta dissertação, onde as imagens, articuladas em séries a partir de arranjos temáticos e colocados em sequência, depois projetados em alta velocidade, criam transições convulsivas entre fotografias que se relacionam espacialmente com outras combinações de imagens técnicas. Propõe-se que o espectador se sinta imerso num turbilhão de imagens onde a fixação permanente de uma imagem única é comprometida tanto pela quantidade, quanto pela velocidade das imagens em movimento projetadas ou expostas em tela.

Com isso propõe-se experimentar a nossa capacidade de fixação de determinadas imagens na memória e como elas podem retornar a partir das camadas mais profundas do inconsciente, quando elas são bombardeadas constantemente diante de nós, cabendo uma reflexão sobre o que identificamos e lembramos, como resgate involuntário de uma imagem “engramatizada” que pode vir à tona durante a experiência audiovisual e, em contrapartida, o quanto a experiência audiovisual pode “engramatizar”<sup>7</sup> novas imagens na memória a partir de experiências perceptivas.

Em um dos trechos da *Introdução à Mnemosine*, Warburg diz que:

É na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quando esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia. (WARBURG, 2015, p. 367)

O que buscava Warburg durante seu percurso intelectual e que motivou parte significativa de sua obra foi, grosso modo, compreender a permanência de motivos pictóricos da antiguidade em imagens do renascimento italiano do século 15 ao 17. Nesse sentido, o erudito alemão desenvolveu um ambicioso projeto para pensar a história da arte a partir de imagens organizadas e montadas em grandes pranchas onde eram fixadas e arranjas conforme um pensamento, porém não um método fechado, que deu origem ao que chamamos

<sup>7</sup> A proposição do conceito de engrama transformado no verbo *engramatizar* é tomado de Milena Szafir, sendo que um dos usos desta flexão se encontra na afirmação de que “o estado-da-arte da montagem é compreendermos a imagem em movimento como design – projetares do audiovisual que engramatizam nossas memórias na amnésia dos tempos em banco-de-dados total”. (SZAFIR, 2018. p. 343)

de iconologia. O Atlas *Mnemosyne* de Warburg não é a expressão de um resultado obtido (mesmo porque o atlas nunca foi concluído), através de uma metodologia, mas um tipo de saber construído a partir de “fantasmas” ou “imagens sobreviventes” na arte e memória coletiva através de séculos de história.

Ao lidar com imagens, sobretudo quando elas se avolumam em função de pesquisa e arquivamento, ou em virtude de um acesso privilegiado que possibilite o encontro com coleções de imagens, é inevitável a tentativa de buscar um método como espécie de caminho ou norteamento. Nesse sentido, umas das questões que se apresentam é como a montagem e a relação entre as imagens do século 20, fotografia e cinema, podem ser vistas a partir deste pensamento por montagem proposto por Warburg. O mesmo pensamento utilizado para compreender a longa duração da história da arte serve para a compreensão da história das imagens técnicas desde a sua temporalidade e coexistência material nos últimos quase duzentos anos?

Para Ginzburg (2014, p. 11) a riqueza da obra de Warburg está precisamente na “tensão não resolvida entre o histórico e o morfológico”, que pode ser resumida na contraposição, fruto de uma mente que “oscilava entre duas direções opostas”, capaz de unir “o diagrama que condensa o sensacional deciframento dos afrescos de Schifanoia e as imagens justapostas por contiguidade e dissonância, nas tabelas de *Mnemosyne*”. Embora não fosse a intenção final de Warburg a construção do Atlas em si, uma vez que sua motivação se relacionara com intenções múltiplas derivadas de seu percurso de erudito da história na arte, sua obra foi capaz de produzir uma metodologia. Conforme Ginzburg, “o instrumento analítico que nos foi legado por Warburg pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente (GINZBURG, 2014, p. 12). Assim, faz-se necessário analisar exemplos posteriores de usos relacionados à montagem de outros tipos de Atlas, obras que se tornaram importantes marcos na história da arte contemporânea, não obstante a ideia de Atlas como reunião de imagens remonte ao século 16.

O atlas de imagens pode ser tanto uma forma de investigação iconológica da história quanto uma forma de exposição didática sobre determinados conceitos ou ideias, sobretudo aquelas que se relacionam ao universo dos signos e imagens. A *Mnemosyne* de Warburg, como uma referência prática de um sistema aberto de possibilidades de agenciamento de imagens fotográficas, abre-se também para uma discussão sobre a heterogeneidade dos materiais possíveis de serem organizados nos sistemas fotográficos do arquivo, o que permite o questionamento sobre a experiência da memória construída a sob o reinado a reprodutibilidade técnica.

Em busca de uma adaptação experimental do Atlas de Warburg, que é originalmente voltado para pensar os signos desde a antiguidade ao renascimento, buscamos encontrar “fórmulas de emoções” em meio a um período temporal mais restrito correspondente à era da fotografia e do cinema, acrescentando à este filtro outro recorte espacial referente à uma cidade do interior do Brasil. Como visualizar jovens fantasmas de apenas um século, considerando os referentes fotográficos do século 20, em comparação com os velhos fantasmas de Warburg, que datam de milênios? Ou seja, como identificar as formações gestuais, os códigos visuais de uma sociedade, os hábitos de olhar e se representar, as aproximações e diferenças estéticas expressas na composição dos retratos, das poses, das fotos de família, as formas de comportamento e encenações da realidade diante da câmera, as formas de enquadramento dos fotógrafos, os tipos fotográficos, etc? Acredito que são caminhos para se pensar os arranjos imagéticos possíveis na história recente, sem desconsiderar que as clássicas “fórmulas de emoções” da antiguidade continuam sobrevivendo juntamente com os novos espectros que passam povoar o imaginário na era das imagens técnicas num processo de ressignificação constante.

### **A historicidade do atlas entre a memória pessoal e a experiência histórica**

O termo “atlas” surgiu no final do século 16 para designar um formato de livro que compila e organiza o conhecimento geográfico e astronômico. Este nome remonta à coleção de mapas de um mercador de 1585, que se dedicava à construção de mapas e globos e possuía um livro cuja capa continha uma imagem do Atlas, ou Atlante, um titã da mitologia grega condenado por Zeus a carregar para sempre o mundo em suas costas. No século 19 o termo foi empregado de forma ampla para identificar quaisquer apresentações de tabelas, dados e mapas decorrentes da produção de conhecimentos que eram sistematizados através das ciências empíricas, por exemplo, os atlas de astronomia, anatomia, geografia, etc. Posteriormente os livros escolares traziam o nome Atlas tornando a designação comumente conhecida. Já no século 20, quando a confiança no empirismo e no método positivista de conhecimento é colocado à prova, o termo atlas ganha uma conotação mais metafórica.

No caso do Atlas Mnemosyne de Warburg, temos um questionamento acerca da experiência mnemônica regido pela organização de reproduções fotográficas na tentativa de construção de significados. Segundo Benjamin Buchloh (2009) os procedimentos de Warburg remontam aos procedimentos da montagem surrealista, organizando e apresentando uma

quantidade vasta de informação histórica sem nenhum comentário textual. Nessa perspectiva, embora em um contexto bastante diferente de Warburg, surge o projeto do Atlas de Gerhard Richter nos anos 1960. Ambos são exemplos de projetos mnemônicos, no entanto,

o primeiro [ocorre] no alvorecer da destruição traumática da memória histórica, o momento do cataclismo mais devastador da história humana, conduzido pelo fascismo alemão; o último, com base em uma derradeira posição de repressão e negação, olhando para o passado e tentando reconstruir a memória no interior do espaço social e geopolítico da sociedade que infligiu o trauma (BUCHLOH, 2009 p. 199)

É preciso considerar as especificidades em relação às epistemologias empregadas em cada método. Na década de 1920 surgiram simultaneamente uma variedade de modelos de escrita e configuração dos dados históricos entre as técnicas de montagem, entre as práticas artísticas do Atlas e as novas abordagens propostas pelos historiadores da Escola dos *Annales*. Dentre estes projetos encontram-se formas literárias, artísticas, filmicas e historiográficas reivindicando uma subjetividade crítica ao projeto humanista burguês. As narrativas históricas concatenadas sequencialmente em acontecimentos e informações oriundas de agentes individuais vão sendo substituídas pelo enfoque na simultaneidade de contextos sociais distintos e contingentes, uma pluralidade de participantes cujo processo histórico passa a ser reelaborado como um sistema estrutural de mudanças e interações permanentes, a partir de dados econômicos, ecológicos, topográficos, políticos, etc, relativos às diversas classes e ideologias, consideradas em seus respectivos contextos e momentos específicos.

Entre a estética do atlas e aquela oriunda das práticas das vanguardas artísticas do início do século passado, dentre as quais podemos identificar as fotomontagens dadaístas, é preciso distinguir dois pólos opostos. O da ordem do choque perceptivo e do estranhamento de um lado e, de outro, o “agrupamento estatístico ou a ordem do arquivo” (BUCHLOH, 2009, p. 201). O dadaísmo conferiu ênfase estrutural na descontinuidade e fragmentação que definiram as bases da fotomontagem e introduziram o choque como experiência da existência cotidiana em uma cultura industrial avançada, desmantelando a ideia de unidade e totalidade buscada pela propaganda e por uma ideologia de consumo e, “paradoxalmente, colaborou com o projeto social de modernização da percepção e sua agenda positiva”. A busca por um efeito revolucionário através de uma “convulsão semiótica” provocada pelo estranhamento e pelo choque poético e, já num segundo momento da colagem Dada, onde encontram-se os trabalhos de Hanna Höch em 1922, a ênfase na heterogeneidade e na aleatoriedade, com justaposições de imagens e objetos, marcam uma espécie de anomia cognitiva e perceptiva que foi acusada de ser apolítica e anticomunicativa. No entanto alguns artistas dadaístas como a própria Höch, além de Heartfield e Rodchenko, na crítica ao catéter anômico da técnica de

colagem e montagem dadaístas, reintroduzem, contra o chamado vanguardismo burguês de que foram acusados, “as dimensões da narrativa, da ação comunicativa e da lógica instrumental na organização estrutural da estética da montagem” (idem, p.20).

O que estamos testemunhando, primeiro em meados dos anos 20 e, mais decisivamente, no final daquela década, é precisamente uma mudança gradual em direção à ordem das funções arquivistas e mnemônicas da acumulação fotográfica, assim como o surgimento de uma episteme latente, de uma estética radicalmente diferente de fotomontagem (idem).

A fotografia que orientou o projeto de arquivo de Warburg centrada na certeza de sua autenticidade como documento empírico e sua conseqüente emancipação derivada dos efeitos da reprodução, passa a ser apropriada a partir de então e incorporada às estruturas seriais da informação visual enfatizando formas abertas e infinitudes potenciais de temas fotográficos elegíveis a partir da coletividade, com nuances e facetas que constituem sujeitos individuais em meio à uma série de atividades e relações sociais agora documentadas fotograficamente.

Desde a experiência da Revolução Russa que implicou em uma reelaboração radical do processo histórico emergente, simultaneamente ao trabalho de historiadores dos *Annales*, como Marc Boch e Lucien Febvre e a construção e ordenação da representação fotográfica, temos processos convergentes no sentido epistemológico. A diferenciação de objetos individuais e a realização de seus registros pictóricos deixa de ser apenas um fenômeno técnico e adquire caráter também ideológico. Se a pintura e a literatura concentraram-se, até o século 19, nas pessoas e eventos individuais tentando diferenciá-los de um contexto geral, a consciência contemporânea ao período da revolução russa e seus desdobramentos pressupõe que um indivíduo só pode ser compreendido e acessado em conexão com todas as outras pessoas, aqueles até então relegados ao segundo plano, o que implica em uma redefinição radical do próprio objeto fotográfico, que não é concebido mais como a impressão de uma imagem única, manipulada cuidadosamente pelo fotógrafo-artista em seu ateliê e posteriormente emoldurada como um substituto da pintura. Rodchenko é um dos artistas que irá pensar a substituição do retrato tradicional pela fotografia corriqueira, rápida e barata. Isso contribui para uma forma de organização e distribuição das fotografias em diálogo constante com o sistema de arquivo, ou como denominou Rodchenko, a do álbum fotográfico como uma reunião imprecisa de fotografias corriqueiras mais ou menos coerentes entre si, dispostas de modo a documentar um determinado assunto.

No contexto do pós-guerra ocorre uma inversão em relação às aspirações utópicas e ao legado fotográfico das vanguardas históricas, onde reconhecemos o Atlas de Gerhard Richter com suas fotografias amadoras de jornais até publicidade. Se temos na União Soviética e na

Alemanha de Weimar uma perspectiva da fotografia como projeto cultural orientado a um fim de articulação e autodeterminação, com Richter, contempla-se os usos sociais da fotografia e o potencial de suas funções artísticas a partir de uma posição exterior e ascética. Enquanto as dimensões tumultuosas e libertadoras da fotomontagem originam-se do desejo de transformação radical das relações hierárquicas de classe e das estruturas de autoria, o Atlas de Richter considera as práticas fotográficas próximas a “um sistema de dominação ideológica e, mais precisamente um dos instrumentos com que a anomia coletiva, a amnésia e a repressão são inscritas socialmente”. (BUCHLOH, 2009, p. 203).

Richter deu início a uma coleção de imagens fotográficas em 1961 após mudar-se da Alemanha Oriental para a Alemanha Ocidental, quando começou a organizar em forma de grade retangular uma série de imagens fotográficas que parecem ser fruto de escolhas sentimentais relacionados à temas da história familiar. Se tal impulso originou-se da experiência de deslocamento do contexto familiar e da autodestruição da identidade do estado nacional alemão, seria possível considerar o Atlas mais um exemplo da tradição warburgiana do Atlas Mnemosyne que, embora guarde características diferentes, assemelham-se ao lidar com a experiência de uma “crise de memória”, uma no contexto do final dos anos 1920 anterior à destruição promovida pelo nazismo e outra posterior aos traumas da Segunda Guerra Mundial. O desejo mnemônico, nestes casos, parece ser ativado especialmente naqueles momentos de coação e ruptura das conexões materiais entre os sujeitos e entre os objetos e suas representações; no contexto de Warburg relacionado à ascensão do nazismo e no contexto de Richter a um passado recente e à cultura do pós-guerra na Alemanha marcada pelo constrangimento e negação coletiva da história e pela repressão do passado onde o aparato de produção fotográfica é ampliado e acelerado para promover o desejo artificial do consumo.

Nesta relação oriunda da ideia de crise da memória, os usos do sistema do Atlas por Warburg e Richter, estão inseridos em momentos chave cujas experiências históricas interferem no contexto pessoal e subjetivo de ambos, um em 1929, outro durante os anos 1960 na guerra-fria. Cabe um questionamento, neste sentido, se o momento histórico atual de crise de valores democráticos demanda de nós uma reconfiguração das estruturas de significação que definem nossos princípios e valores enquanto humanidade, sob o risco de, ao não fazermos isso, permitir que o poder se perpetue através dos mitos que agora ganham a ajuda de algoritmos e robôs para se propagarem. Desta forma, pensar agenciamentos de imagens através do Atlas é um exercício pedagógico de pensar as permanências simbólicas e as possibilidades de reconfiguração de sentidos no presente, em busca de uma compreensão

histórica e da capacidade de barrar a catástrofe que se justifica, ainda, em nome de uma ideia de progresso. Desta forma, Richter vem a ser uma importante referência artística para se pensar uma arte na interface entre a memória, a fotografia e o arquivo, contribuindo ainda para pensar sobre os traumas infligidos pela barbárie vivida na primeira metade do século 20.

A crise de memória que marca o trabalho do Richter se divide em duas facetas, uma relacionada à Alemanha no contexto pós-guerra e outra relacionada ao impacto da cultura da mídia fotográfica. As imagens fotográficas de membros da família servem de ponto de partida para estabelecer uma relação entre a fotografia e a memória histórica originada. Nesse sentido a contiguidade física entre o referente de algumas fotos familiares e afetivas e sua inscrição psíquica garantem uma experiência mnemônica. É na reflexão sobre a imagem de família que a força da memória conecta-se ao passado e suas reverberações no presente poderiam ser verificadas como processos materiais, sentidos na realidade. Um atlas de recordações é o que define o sistema de Richter nos quatro primeiros painéis produzidos, expressando, por um lado, a experiência particular de perda do contexto geopolítico e da estrutura familiar e por outro lado, o encontro com as funções e estruturas da imagem fotográfica no mundo ocidental. Já a partir do quinto painel do Atlas de Richter evidencia-se a destruição da homogeneidade do material fotográfico utilizado anteriormente e a incorporação heterogênea de tipos fotográficos e a reunião aleatória de imagens de família, jornais e revistas. Esta atitude pode ser compreendida se considerarmos o fato do artista poder se deter nestas imagens pela primeira vez, uma vez que as imagens publicitárias, fotografias de moda, fotos escatológicas e outras imagens capazes de despertar as vontades de consumo, ou mesmo voltadas para atrair turistas, haviam sido banidas da esfera pública fotográfica na Alemanha Oriental. A partir do quinto painel Richter vai incorporar todas estas categorias nos trabalhos subsequentes

O Atlas de Richter se constitui, portanto, principalmente como uma arqueologia de registros pictóricos e fotográficos, cada um deles compartilhando diferente formação fotográfica, e suscitando um registro particular de respostas psíquicas (idem, p 24)

Richter busca explorar os vários registros da fotografia como um sistema de representação no qual a repressão histórica é instituída e transmitida visualmente. A atração pela banalidade da cultura, que caracterizou um segmento da arte alemã do pós-guerra conduz um longo exame efetuado por Richter do material que compõe os primeiros atlas de sua autoria, o que o aproximaria de uma Pop art. A banalidade como condição da vida cotidiana converte-se em sua modalidade alemã como um tipo de anestesia psíquica, a banalidade como uma condição de atitude estética.



Figura 4: Gerhard Richter. *Album photos 1962–1966*. 51.7 cm x 66.7 cm. Atlas. Folha 1.  
 Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>. Acesso em: 04/08/2019

Os conjuntos reunidos no Atlas de Richter entre 1962-66, no início da produção do atlas de fotografias, remetem à história familiar através de fotos prosaicas, relacionadas à vida cotidiana, tarefas ordinárias, profissões e lazeres. Os retratos formam em conjunto com outros tipos de fotografias e até textos de jornais, que vão sendo integrados aos poucos, composições íntimas de uma subjetividade familiar do artista, como álbuns fotográficos domésticos.



Figura 5 : Gerhard Richter. *Album Photos*. 1962–1966 51.7 cm x 66.7 cm. Atlas Folha: 2.  
 Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>. Acesso em: 04/08/2019



Figura 6 : Gerhard Richter. *Zeitungs- & Albumfotos*. 1962–1966. 51.7 cm x 66.7 cm. Atlas. Folha: 5  
 Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>. Acesso em: 04/08/2019



Figura 7 : Gerhard Richter. Fotos aus Büchern . 1967. 66.7 cm x 51.7 cm. Atlas. Folhas: 17, 18. Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>. Acesso em: 04/08/2019

A partir de 1964 Richter forma um conjunto de imagens que rompe com a banalidade das fotografias encontradas projetando seu Atlas dentro de uma dialética da amnésia e da memória. Assim, empreende um embate estrutural em sua própria obra, entre uma “banalidade anômica” de seus primeiros atlas e uma possível intenção de dismantelar a armadura da repressão psíquica relacionada ao antissemitismo alemão buscando evidenciar sua face mais perversa. Diante da obra de Richter, podemos estabelecer uma conexão com os conceitos barthesianos, no sentido de um jogo entre a indiferença de certas imagens dispostas no atlas que, vistas em seu conjunto, trazem uma compreensão, mesmo em face do arquivo anômico, de certo contexto histórico das fotografias, enquanto que, ao olhar individualmente, percorrendo as imagens em sua através dos conjuntos expostos iremos nos deparar com imagens carregadas de tensão, rompendo com uma certa trivialidade fotográfica, quando surgem as imagens do holocausto, remetendo à ideia de morte, entre a historicidade das tragédias humanas e a própria condição fotográfica, capaz de fazer retornar os mortos.

Operando à maneira de um *punctum* em relação ao contínuo campo anterior das imagens banais, imersas em sua condição de *studium*, esse primeiro conjunto de fotografias das vítimas de um campo de concentração opera agora surpreendente revelação: a de que existe ainda uma ligação capaz de vincular uma imagem a seu referente em meio ao acúmulo aparentemente vazio de imagens fotográficas e à produção universal do valor de troca do signo: o trauma do qual a compulsão para a repressão se originou. Paradoxalmente, é nesse exato momento que também o Atlas

expõe seu próprio segredo como uma coleção de imagens: um pêndulo perpétuo, entre a morte da realidade na fotografia e a realidade da morte na imagem mnemônica. (BUCHLOH, 2009. p. 208)



Figura 8: Gerhard Richter: *The life of images*. Visão geral da Instalação Atlas. Foto de Artshub. Gallery of Modern Art, South Brisbane. Outubro de 2014 a fevereiro de 2018. Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>. Acesso em: 04/08/2019

O Atlas de Richter<sup>8</sup> foi trazido para pensarmos algumas das abordagens que dialogam diretamente com as proposições mais importantes sobre os usos da fotografia e do arquivo na arte contemporânea e insere-se dentro de um contexto mais específico dos artistas a utilizarem o sistema do Atlas, cujos parâmetros formais vão nos servir para o trabalho aqui proposto.

A seguir discutiremos o chamado “Giro do Arquivo” a partir das contribuições herdadas de um campo teórico centrado no paradigma do arquivo, processo de ruptura epistemológica com as grandes narrativas históricas, pensando a inserção das coleções fotográficas do Arquivo Público Municipal da cidade de Uberlândia-MG.

Tais imagens foram apropriadas como material de trabalho, e buscaremos analisar o processo de arquivamento destas coleções e o sentido dos enunciados e discursos consignados em virtude de uma abordagem arcôntica oficial, bem como o trabalho de reorganização destas imagens e séries de imagens, a partir das quais tentaremos criar novos arranjos e formas de organização destes arquivos imagéticos.

<sup>8</sup> O conjunto com todas as folhas do Atlas de Richter pode ser visualizado na página do artista disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas> \_ (Acesso em 04/08/2019)

## Capítulo 2

### O Giro do Arquivo

A partir da década de 1960 vários artistas, teóricos e curadores apontam para um giro em direção ao entendimento da obra de arte como arquivo, ou da própria arte enquanto arquivo<sup>9</sup>. Como sustenta Benjamin Buchloh, um dos precursores desta reflexão, o paradigma do arquivo implica uma criação artística que se baseia em sequências mecânicas, ou uma repetitiva “ladainha”, sem fim, da reprodução, que se desenvolve a partir de certo rigor formal e uma estrutura coerente, o que se aproximaria de uma “estética de organização legal-administrativa”. Segundo Guash (2011, p. 09-10) o paradigma do arquivo, “se refere ao trânsito que vai do objeto ao suporte da informação e da lógica do museu-mausoléu à lógica do arquivo”. Se para as vanguardas artísticas do início do século os primeiros paradigmas relacionados ao choque e à desmaterialização referem-se ao espírito transgressor, paradigma do arquivo, que convive cronologicamente a estes dois, se manifesta aparentemente como um estado de “conformismo burocrático”.

Reúnem-se sob esta consideração artistas que compartilham um interesse em comum pela arte da memória, tanto individual quanto coletiva, ou pela memória cultural e histórica; e buscam produzir alguma significação no aparente sistema hermético conceitual e minimalista a partir do qual realizam seus trabalhos. Muitos destes artistas foram considerados como artistas conceituais, porém o recurso aos sistemas indiciários, aos esquemas modulares, às fotografias diversas, às coleções, acumulações, sequências, repetições, séries, etc, não conduzem à uma tautologia característica à arte conceitual, mas buscam transformar o material histórico, fragmentário e relegado à margem como uma experiência física ou espacial no âmbito artístico. Assim, o arquivo assume um ponto de vista tanto literal quanto metafórico, e passa a ser compreendido como um lugar de legitimação da história cultural, produzindo sistemas enunciativos tanto sobre o passado quanto sobre a realidade em que se apresenta.

---

<sup>9</sup> Conforme GUASCH (2005, p. 157) este giro é detectado por vários autores. Ver: FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. 2004, pp. 3-22; STURKEN, Marita. *Reclaiming the Archive. Art, Technology, and Cultural Memory. Seeing Time*. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art (David A. ROSS, Robert R. RILEY, Marita STURKEN, Chrissie ILES and Thea WESTREICH), San Francisco Museum of Modern Art, October 15, 1999-January 9, 2000, pp. 31-49.

Como um complexo físico de informação, que nos remete à arquitetura do arquivo, ou do ponto de vista da lógica do arquivo enquanto matriz de conceitos e citações descontínuas, sequenciais ou justapostas, a obra de arte como arquivo pode utilizar materiais encontrados, como imagens, objetos e textos; ou construídos, tanto na esfera pública quanto privada, vinculados à fatos reais ou então ficcionalizados. Frente aos processos de abstração, tautologia típicos de algumas correntes da arte contemporânea, a arte como arquivo recupera o conceito de memória ou de arte da memória, uma recuperação que está relacionada à recordação como uma atividade humana vital, que define nossos vínculos com o passado e que definem o nosso presente.

El giro tendría sus antecedentes más inmediatos en la generación de artistas, filósofos, historiadores, historiadores del arte y fotógrafos activos en las primeras décadas del siglo XX interesados en el papel de la «memoria cultural» no desde una perspectiva de diacronía temporal (concepto historicista y evolucionista ligado a la cronología lineal) sino en términos de una sincronía espacial que busca nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico. En este contexto hay que situar desde las técnicas del montaje de las prácticas artísticas del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg hasta los planteamientos de los historiadores de la revista *Annales*. (idem, p. 158)

Esta influência de Benjamin e Warburg fez sentir-se como um marco definidor do trabalho de uma série de artistas na virada do século até a atualidade. São lembrados os nomes de Hans Peter Feldmann, On Kawara, Fernando Bryce, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller, Bernd & Hilla Becher, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Thomas Struth, Pedro G. Romero, além de Gerhard Richter, que abordamos no capítulo anterior, grupos como The Atlas Group e, no Brasil, podemos citar artistas que trabalham com a ideia do arquivo na arte contemporânea, como Rosângela Rennó e Arthur Omar.

A obra de arte como arquivo se baseia na necessidade de vencer o esquecimento, a amnésia, mediante a recriação da própria memória através de um constante questionamento sobre a natureza da recordação. É um interrogatório que se processa mediante a narração. Não se trata de uma narração linear ou irreversível, mas se apresenta de forma aberta e reposicionável, evidenciando a possibilidade de uma leitura inesgotável. A natureza aberta do arquivo com relação às possibilidades narrativas está no fato de que seus documentos estão necessariamente abertos à reconfigurações novas que os selecionem e os recombinem, a fim de criar outras narrativas, um novo corpus documental, ou um arranjo diferente que proporcione novos significados dentro do arquivo. Nesta perspectiva, o trabalho artístico se aproxima de uma, “arte documental”, compreendida na era da reprodutibilidade técnica como incremento às possibilidades de representação testemunhal e renovação do interesse pela realidade, buscando valorizar a condição do olhar observador e, em paralelo, a do artista, ou documentarista, no que diz respeito à representação de si e dos “outros” que nos rodeiam.

Y si bien la modalidad de arte documental aparece en el siglo XIX a raíz de la invención de la fotografía y del cine, la novedad residiría en una apuesta de un tipo de arte que, en su voluntad testimonial cercano a una ética del compromiso, se opone tanto al liberalismo económico reinante como al arte de mercado basado en la espectacularización de la cultura. Así se explica la emergencia en el arte reciente de la fotografía y el cine documental tradicional gracias a un proceso de hibridación con el vídeo, la performance y el arte conceptual. Los recientes trabajos documentales se dirigen a una diversidad y complejidad de formas, incluyendo desde los fotoensayos y las fotos escenificadas hasta los collages arqueológicos. (GUASH, 2016 p. 1)

Analisando obras e artistas após a *Documenta 11*<sup>10</sup>, um crescente número de exposições chamam a atenção para o fato de que o “documental” tem menos a ver com notícias ou com informação, do que com a própria arte, algo que essencialmente está próximo ao “tratamento criativo da atualidade” (Guash, 2016, p 3), o que o lembra a noção de cinema documentário de John Grierson, para quem o documentário seria o “tratamento criativo da realidade”. Embora o documentarismo clássico que remete à escola inglesa das décadas de 1920-30, não seja o expoente representativo do documentário contemporâneo, a noção de “tratamento” que se aplica à realidade, também diz respeito à lógica do arquivo, enquanto organização e problematização dos vestígios materiais e imagéticos remanescentes.

el archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos máquinas o modus operandi que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley) y del orden topográfico, y la que acentua los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que, actúa según un principio anómico (sin ley). (GHASCH 2011, p. 15)

Segundo Guasch, estes *modus operandi* que explicam estas “máquinas de arquivo”, se dão com relação ao seu caráter físico: o arquivo unido à cultura objetual e à lógica dos sistemas de memória material; e o arquivo baseado na informação virtual, que segue uma racionalidade mais próxima ao flexível, portanto não-estável, não ordenado linearmente e à margem de toda hierarquização. (Idem, p. 16)

Lo documental puede ser antiestético, pero no por ello deja de ser arte sujeto a los límites de su propia factualidad. Lo documental es una manera de enmarcar la realidad o, en otras palabras, el lugar en el que la función referencial de la imagen y el sonido filmográfico reflexionan sobre sus principios operativos y se cuestiona su identificación con el mundo empírico y fenomenológico. (GUASCH, 2016, p. 3)

Nos interessa aqui particularmente este segundo modus operandi, relacionado ao contexto virtual, às possibilidades de edição não-linear derivada de arquivos digitais. Nicolas

---

<sup>10</sup> DOCUMENTA (11. : 2002 : Kassel, Alemanha). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento341454/documenta-11-2002-kassel-alemanha>>. Acesso em: 25 de Abr. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 04/08/2019

Bourriaud na introdução do seu livro *Pós-Produção*, designa este termo técnico usado geralmente no mundo da televisão do cinema e do vídeo, como um “conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009, p. 07). Segundo o autor, a pós-produção está ligada ao setor terciário, pois trata-se do mundo dos serviços e da reciclagem, em oposição ao setor criador das matérias primas, como o industrial ou agrícola, ou seja, trata-se da reexposição dos produtos culturais já disponíveis ou obras realizadas por terceiros.

Não se trata, portanto de criar, necessariamente, formas autônomas ou originais, mas inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações correntes e habituais. Não criar um “material virgem”, mas sim “encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção”. Desta forma, a pergunta que move os artistas da pós-produção não é mais “o que fazer de novidade?”, mas “o que fazer com isso?” (idem. p. 13). Para Bourriaud, o prefixo “*pós*” não serve para indicar uma negação ou superação, mas sim uma atitude, uma zona de atividades onde os procedimentos não consistem em “produzir imagens de imagens”, mas sim “inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes” (idem, p. 14).

Trazendo estas questões para o universo das imagens técnicas e sua condição contemporânea de virtualidade digital, temos a consolidação dos procedimentos documentais e arquivísticos das obras de arte, coleções e museus, além do próprio giro paradigmático da arte enquanto arquivo deve-se, em grande parte, ao surgimento da fotografia, num percurso que nos leva até arte contemporânea no contexto da pós-produção.

Para além do registro fotográfico e documentação das obras de arte, a natureza material ou digital das imagens permite o seu uso enquanto material reciclável, passível de inserção em novos circuitos; assim cabe refletir sobre a reapropriação dos arquivos fotográficos de uma cidade, como possibilidade de intervenções artísticas e documentárias, além de investigar como o interesse no campo de uma arte política, pode encontrar no arquivo algumas fontes para o processo de reconstrução das referências mnemônicas no âmbito da cidade.

### **Matéria prima: As coleções fotográficas do ArPU**

As coleções fotográficas do ArPU - Arquivo Público de Uberlândia, que foram apropriadas para o trabalho, são compostas por imagens produzidas, em sua maioria, por

fotógrafos amadores, ou por profissionais que se dedicavam a fotografia comercial, como casamentos, retratos e fotos de estúdio, muitas das quais para circulação em mídia impressa como jornais e, principalmente, revistas ilustradas; outros se dedicavam a um tipo mais doméstico de fotografias e haviam aqueles que fotografavam temas relacionados à sua ocupação como, por exemplo Jerônimo Arantes, que era professor e Oswaldo Naghettini, que foi também policial, além de fotógrafo. Estes fotógrafos, entre outros, também tinham a intenção deliberada de formar um arquivo de fotografias a fim de que se pudesse tecer e ilustrar as narrativas escritas e orais sobre a cidade. Nesse processo, muitas fotografias foram apropriadas pelos fotógrafos/arquivistas, seja de seus clientes, seja de outros fotógrafos, o que impede de se ter uma definição precisa sobre a autoria de várias imagens. Cabe notar que a formação dos acervos, que foram digitalizados pelo arquivo, trazem características da dinâmica de sua organização original (ou próxima dela) pelo próprios fotógrafos, que acabaram sendo também os primeiros arquivistas da cidade.

As principais coleções constitutivas do acervo fotográfico presentes no Arquivo Público Municipal de Uberlândia são: *Coleção Roberto Cordeiro* (1923 - ?) fotógrafo profissional, fotografava temas como carnaval, desfile de escolas, edificações escolares, ruas e avenidas eventos de inaugurações e os chamados “tipos populares”; *Coleção Jerônimo Arantes* (1892 – 1983), foi professor, inspetor escolar e editor da revista “Uberlândia Ilustrada”, periódico local que publicava sobre acontecimentos das elites e classes médias, era também fotógrafo amador, mas, como memorialista da cidade, foi principalmente colecionador de fotografias e dono de uma câmera cujas fotos foram tiradas em sua maioria por seu motorista e amigo *Marinho Lozzi* (1888 – 1966) que o levava para as diversas escolas em que ia a trabalho de inspeção. Seus temas eram principalmente eventos e solenidades locais, além de acontecimentos das famílias tradicionais e, principalmente alunos e escolas, onde se percebe na grande maioria das fotos desta série a presença do professor Jerônimo Arantes posando para as fotografias com as turmas. Embora a coleção tenha seu nome, era Marinho Lozzi o autor da maioria das fotos e Professor Arantes mais um colecionador, memorialista e arquivista. Outra coleção é de *Napoleão Carneiro* (1916 – 1993), fotógrafo amador, seus temas eram fotos de família, visitas a lugares e cidades, praças e logradouros, estabelecimentos comerciais, clubes, desfiles escolares. *Coleção Oswaldo Vieira Gonçalves* (1904 - 1997), conhecido como Vadico, era também professor e eventualmente fotógrafo, seus temas eram desfiles de moda e escolas, clubes, praças bancas de jornais, bancos e estátuas/monumentos. *Coleção Oswaldo Naghettini* (1921 – 1988), que era filho de *Ângelo Naghettini* (1889 – 1983) comerciante e fotógrafo profissional, herdou do pai a profissão, mas

trabalhou em outros ramos, seus temas eram logradouros e praças, fotografias aéreas, ferrovias, estabelecimentos comerciais, políticos, comícios, carnaval, residências casamentos, inaugurações, futebol, estradas, frotas de caminhões, famílias e acontecimentos sociais, como o quebra-quebra dos cinemas e comércios em 1959. O acervo é ainda constituído por doações diversas, que compõe uma parte de fotografias de anônimos e doações particulares de famílias locais.

Ao me deparar com essa grande quantidade de fotografias no Arquivo Público Municipal e tendo acesso a parte do conjunto das coleções através do banco de dados das imagens digitalizadas, surgiu a necessidade de pensar sobre a disponibilidade do material. Em 1993 o Arquivo Público recebeu uma das principais coleções do acervo, pela sua abrangência temporal, reunindo imagens de duas gerações de fotógrafos, pai e filho, a coleção Oswaldo Naghetini, foi vendida para Secretaria de Cultura que encaminhou posteriormente ao Arquivo. Nesta coleção constam cerca de cinco mil fotografias que abrangem o período aproximado da década de 1920 a 1980. Há também outras coleções procedentes da venda ou doação de particulares e também coleções recebidas de outras secretarias municipais.

Ao todo o acervo de fotografias apresenta um conjunto de aproximadamente vinte mil fotos, quase todas digitalizadas, ou seja, uma quantidade significativa de imagens, porém, apenas uma parte, cerca de trinta por cento deste acervo, está indexado no banco de dados do arquivo, o que é reflexo do fato de que apenas as imagens que trazem as grandes personalidades públicas locais e lugares já conhecidos do centro urbano tenham sido catalogadas através de metadados descritivos, ou seja, as fotos de anônimos, trabalhadores, pessoas pobres e periferia, continuam à margem das possibilidades de recuperação por via dos mecanismos de busca do sistema do arquivo. Para que se pudesse ter acesso ao conjunto de todas as imagens, foi necessário recorrer à expropriação cópias digitalizadas das fotografias, acessando os diretórios onde estavam armazenadas no servidor do sistema. Do contrário, restaria apenas a possibilidade de trabalhar com as mesmas imagens de sempre, aquelas já conhecidas e consagradas pelo princípio arcôntico do arquivo municipal em sua esfera de oficialidade.

Isso se dá em parte pelas deficiências de recursos da instituição, o descaso das políticas públicas com o equipamento cultural e de informação que representa o arquivo com suas necessidades de contratação de pessoal, aquisição de equipamentos, etc, mas também porque o Arquivo Público Municipal opta pela mescla entre seus próprios procedimentos de organização/disponibilização, de acordo com suas possibilidades, tentando também preservar

um *Princípio de Procedência (Provenienzprinzi)*<sup>11</sup>. Tal princípio privilegia a procedência em detrimento do significado, e define o arquivo como um lugar neutro, com o intuito de permitir que os usuários retornem às condições originais em que os arquivos foram criados, tentando preservar os meios em que foram produzidos, os contextos de criação e as técnicas empregadas. Tal princípio que vê como artificiais as coleções criadas a partir de outros critérios e pressupõe o arquivo como um repositório inerte em que se dispõe ou armazenam documentos (GUASCH, 2011, p. 16).

Talvez este seja um dos fatores a partir dos quais decorre a noção típica, muitas vezes utilitária a respeito das instituições arquivísticas como lugares herméticos, ensimesmados, cheios de oficialismos voltados apenas para a reprodução das estruturas de poder, ou para o deleite (ou, quase sempre, desespero) de profissionais especializados.

Faz-se necessário, não obstante o reconhecimento deste caráter ainda em voga em muitos arquivos públicos, ampliar a noção acerca destas instituições e buscar compreender o arquivo, conforme atenta Paul Ricouer, como

um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social. (RICOUER, 2007, p. 177),

Como lugar social, o arquivo comporta tensões, disputas e conflitos que manifestam em diferentes etapas, desde o momento em que os documentos são selecionados e classificados até o momento em que serão disponibilizados ou descartados. Em outras palavras, trata-se de produzir não somente aquilo que deverá ser lembrado, mas o que deverá ser esquecido. Nesse sentido é importante articular as mais diversas dimensões do documento interrogando também os processos de sua produção.

As fotografias foram produzidas ao longo do século 20 na cidade de Uberlândia, sendo a mais antiga, porém, datada de 1896, e as mais recentes chegando até o início dos anos 2000, além de fotos de outros municípios próximos e distritos da região. A quantidade de imagens também é reflexo de uma prática profissional dos fotógrafos que se intensificou a partir da década de 1930, sendo que a fotografia era tomada como mercadoria especial, cujo anúncio era veiculado nos jornais a fim de obter o interesse da população local em registrar sua imagem e de suas famílias, bem como de casas, fábricas, lugares públicos, etc. Tais fotos

---

<sup>11</sup> Conceito criado no século 19 pelo arquivista Philipp Ernst Spieß, que estipula que os documentos de um arquivo devem estar dispostos em concordância estrita com a ordem conforme foram acumulados no seu lugar de origem, antes de serem transferidos para outra instituição

eram vendidas para os interessados, porém muitos dos fotógrafos guardavam cópias em suas coleções pessoais.

O fotógrafo Ângelo Naghetini, talvez o primeiro a se especializar profissionalmente no ramo da fotografia na cidade, teve mais projeção entre os fotógrafos devido ao fato de possuir um estúdio, equipamentos e certo capital. Mais tarde, seu filho e também fotógrafo Oswaldo Naghetini, cujo nome é dado à coleção iniciada por seu pai, acrescenta mais fotografias de sua autoria ao acervo. São fotografias dos mais variados estilos, suportes que acompanharam certa evolução técnica da indústria fotográfica. Compreendem desde negativos em vidro, até a revelação em diversos tipos de papéis, e também fazendo uso do pictorialismo, procedimento que combina técnicas de pintura sobre a imagem fotográfica, de modo a conferir um resultado policromático à foto. O acervo também é composto várias séries de fotos feitas em estúdio, bem como de imagens externas e imagens aéreas, muitas das quais eram utilizadas e vendidas como cartões postais. (SIMÃO, 2015, p. 55-56)

Do ponto de vista da concepção de um projeto mnemônico, o principal acervo presente no arquivo público municipal, é o de Jerônimo Arantes, que se constitui por vários tipos de documentos acumulados e produzidos. Sua importância decorre não apenas do fato de que o seu arquivo era composto não só pela coleção de fotografias – que trazem, inclusive, algumas das mais antigas imagens produzidas na cidade – mas também de outros documentos que reunia de forma quase obsessiva durante a sua vida de “arconte”, guardião do arquivo e das memórias da cidade. Nesse sentido, cabe resgatar algumas características definidoras da trajetória do professor, pois elas entrelaçam-se com a escrita da memória histórica da cidade de Uberlândia bem como o seu arquivo de imagens e textos produzidos permitem compreender o sentido da produção da memória coletiva local e sua relação com as narrativas oficiais.

Em 1956 o Jornal Correio de Uberlândia publicou: “Historiador dos mais dedicados e caprichosos, o prof. Jerônimo é, como diz o povo, ‘o homem que tem guardada em casa a história de Uberlândia’”<sup>12</sup>. Ocorre, no entanto, que Arantes não era historiador de formação e nunca ministrou essa disciplina no âmbito escolar. Sua pesquisa e produção sobre memória da cidade, principalmente após sua aposentadoria do serviço público onde atuou como inspetor de ensino municipal e, posteriormente como membro do IBGE, responsável pela Agência Municipal de Estatística, constituía para ele numa ocupação privilegiada à qual dedicava a melhor parte de seu tempo. Como memorialista, não só se empenhou em escrever as

---

<sup>12</sup> ANIVERSÁRIOS. Correio de Uberlândia, Uberlândia, nº 4396, p. 2, 22 jul. 1956

memórias da cidade de Uberlândia, mas também em coleccionar e arquivar documentos, que lhe subsidiavam a pesquisa posteriormente. Em seu acervo, compreende-se uma variedade de documentos iconográficos e escritos, denominado por ele mesmo como um Arquivo Histórico, que veio a se tornar para um público mais amplo uma referência, conforme salientava o *Jornal Correio de Uberlândia*, em homenagem feita na ocasião de seu aniversário. A importância documental do acervo do Professor Arantes se dá, para além da vasta bibliografia que produziu, por suas coleções de jornais e fotografias, além do longo período alcançado pela publicação de sua revista *Uberlândia Ilustrada*, que constitui-se até hoje, como uma importante fonte para pesquisadores. A princípio, como suporte para a publicação de suas descobertas, as fontes reunidas pelo colecionador Jerônimo Arantes foram se acumulando gradativamente ao mesmo tempo em que iam possibilitando a criação de um manancial de registros relacionados à cidade. Em sua produção intelectual, Arantes utilizava das ferramentas de que dispunha: os documentos e seus métodos pessoais de investigação da história local. Produziu uma bibliografia<sup>13</sup> que pretendia abranger toda a trajetória da cidade desde o povoamento da região no início do século 19 até o início da década de 1980. Seus temas estavam relacionados sobretudo à história política, como a formação do Arraial, a origem do município, a instalação da primeira Câmara Municipal, a trajetória das personalidades políticas locais, além de temas relacionados à história administrativa, como a implantação do sistema de abastecimento de água do povoado, a instalação dos trilhos de ferro da Cia. Mogiana e a história das instituições escolares. Dedicou-se também a uma história do cotidiano, elencando alguns temas como praças públicas, árvores, e histórias de pessoas que ele denominava “tipos populares”. Assim, privilegiava não somente a memória da elites locais, mas também buscava valorizar a memória de pessoas oriundas das camadas mais subalternizadas. Apesar de se orientar por uma concepção positivista da história, como se pode depreender da preferência que tinha pelo emprego de fontes de pesquisa oficiais, do viés de engrandecimento de personalidades políticas e uma abordagem etapista e cronológica dos fatos, o que o aproxima de uma abordagem clássica sobre a história do Brasil, formulada

---

<sup>13</sup> Entre suas obras bibliográficas encontram-se: ARANTES, Jerônimo. *Álbum da Câmara Municipal*. Uberlândia: [s.n.], 1980; *Anuário de Uberlândia. Indicações e estatísticas*. Uberlândia: Almeida, 1936.; *A cidade: Uberlândia dos primeiros tempos*. Uberlândia, 1971. (Mimeografado).; *Cidade dos sonhos meus*. 2ª ed. Uberlândia, 1981 (Mimeografado); *Como fizeram Uberlândia*. Uberlândia: [s.n.] 1972.; *Corografia do município de Uberlândia*. Uberlândia: Pavan, 1938.; *Corografia ilustrada do município de Uberlândia*. Uberlândia, 1967. (Mimeografado); *Crônicas Sociais. Uberlândia 1977*. (Mimeografado).; *Efemérides e leis memoráveis da história de Uberlândia*. Uberlândia: Pavan, 1942.; *Memória histórica de Uberlândia*. Uberlândia, s.d. (Mimeografado).; *Memória histórica de Uberlândia: Vila Martins, sua história, seu fundador*. Uberlândia: [s.n.], 1967.; *Memórias históricas de Uberlândia: formação da cidade*. Uberlândia: Zardo, 1982.; (org.) *Recenseamento da cidade de Uberlândia*. Uberlândia, 1938. (Mimeografado).

por historiadores desta tradição, o professor Arantes, não obstante sua vinculação consciente (ou não) a esta escola de pensamento, valorizava também o emprego de fontes orais, tentando conciliar a memória dos grandes senhores e o testemunho de pessoas marginalizadas no contexto social da cidade. Entrevistava desde antigos políticos, empresários e comerciantes até professores, camponeses, boiadeiros, descendentes de escravos, e aqueles que julgava relevantes para o empreendimento de suas pesquisas. No caso de realização de entrevistas que fazia, ajuntava à transcrição das mesmas o registro iconográfico de seus depoentes e do contexto urbano ou rural em que estavam inseridos, através de fotografias que fazia na ocasião da tomada dos depoimentos. Assim, o professor Arantes empregava fontes de pesquisas variadas como textos impressos, depoimentos orais e registros fotográficos<sup>14</sup>. Em um dos seus livros, em edição mimeografada de 1977, e publicado postumamente por iniciativa de seu neto, foi inserida como epígrafe um trecho, quando da revisão da primeira edição publicado pela editora da Universidade Federal de Uberlândia<sup>15</sup>, em que se percebe o empenho mnemônico do ufanista professor Arantes:

“Vitoriosa a causa que defendíamos – sobre os fundadores da cidade – aquilo que julgamos de maior importância daquele exaustivo trabalho enfeixamos neste volume, para conhecimento do esforço de nossa parte, em defesa do patrimônio histórico desta rica e bonita cidade, que amamos muito e tanto nos orgulhamos de ser filho adotivo”.

As fotografias ajudam a compor um imaginário sobre a cidade e dão conta, obviamente de maneira lacunar, de um espectro temporal que abrange todo o século passado e acompanha as modificações espaciais e sociais que a cidade passa ao longo do tempo. Após um período de análise do conjunto de imagens foi possível perceber basicamente algumas categorias de imagens como ‘imagens aéreas’, ‘casas’, ‘obras’, ‘praças’, ‘prédios’, ‘igrejas’, ‘hospitais’, ‘monumentos’; ‘retratos de crianças’, ‘retratos de famílias’, ‘retratos individuais’, fotografias de ‘grupos’, ‘solenidades’, ‘esportes’, ‘aglomerações’, ‘autoridades’, ‘trabalhadores’, ‘morte’, ‘pobreza’, ‘eventos políticos’, ‘festas’, ‘periferias’ ‘cotidiano urbano’, ‘escolas e alunos’, ‘cinema’, ‘teatro’, ‘desfiles’, ‘transportes’, ‘zona rural’, entre outros grupos<sup>16</sup>.

Não é intuito deste procedimento segmentar e estancar o material em rótulos rígidos, mas decorre de um exercício de visualização que consiste em observar aproximações entre séries de imagens, que podem ser formadas a partir de estilos, cores e tonalidades, ângulos e

<sup>14</sup> LIMA, Sandra Cristina Fagundes de. Uma vida para a memória. In: ARANTES, Jerônimo. Cidade dos Sonhos Meus: Memória Histórica de Uberlândia “Obra Póstuma. Ampliada e ricamente ilustrada”. Uberlândia: Edufu, 2003

<sup>15</sup> ARANTES, Jerônimo. Polêmicas em defesa do patrimônio histórico de Uberlândia. Uberlândia: Edufu, 2011.

<sup>16</sup> Algumas destas séries de imagens estão organizadas nos conjuntos que formam o Atlas. Ver: ANEXO I

enquadramentos, formas geométricas, tipos de objetos retratados e várias outras formas de arranjo possíveis, mas também pensar como estes arranjos combinam-se uns com os outros e como é possível estabelecer um diálogo entre conjuntos na dinâmica de um Atlas. Nesta etapa também estão presentes operações de montagem e é também quando se apresentam as possibilidades e os desafios de organização do material reunido. O exercício de pesquisa é também um exercício de montagem, que se apresenta desde o primeiro contato com o material. Há, então, a princípio, várias maneiras e propostas de abordagens metodológicas ao arquivo de imagens, desde uma abordagem propriamente historiográfica, seja do ponto de vista da história social, política, urbana ou da própria prática fotográfica, além de possibilidades de uma abordagem antropológica, iconográfica, sociológica, etc. No entanto nos interessa pensar este universo de imagens sob o ponto de vista de suas formas de consignação enquanto arquivo, como formas de agenciamento de discursos, presentes desde a tomada da fotografia, suas primeiras formas de agenciamento, até o momento de sua disponibilização na instituição arquivística, e principalmente a potência do arquivo em seu *vir a ser*, suas possibilidades de inscrever múltiplas visualidades e narrativas que superem a linearidade de uma história com começo, meio e fim, expressando um destino programado.

Em meio a estas coleções é perceptível a existência de séries e temas recorrentes para a maioria dos fotógrafos, geralmente relacionados ao espaço urbano em desenvolvimento, como ruas, praças, paisagens urbanas, eventos políticos, solenidades e comemorações. Como método de análise, a partir da identificação de séries fotográficas semelhantes e aproximações temáticas, formais e referenciais dos elementos imagéticos, faz-se aqui a opção por pensar, não em termos das autorias individuais dos fotógrafos, mas em uma abordagem que tenta reconhecer tais práticas a partir de um determinado *habitus* que se relaciona com processo mesmo de formação urbana e construção do imaginário social da cidade, como resultado de um modo de arquivar o passado. Tal processo encontra nos limites da cidade algumas de suas especificidades, porém insere-se também numa perspectiva nacional e global, de modo que, ao apreendermos o processo a nível local, estamos lidando também com um aspecto da totalidade em uma perspectiva fotográfica mais abrangente relacionada às práticas da fotografia oficial, doméstica ou amadora.

A partir destas considerações, seria adequado afirmar a existência de uma “cultura fotográfica” em Uberlândia, no Triângulo Mineiro? Como ela estabeleceria sua relação com o mito do progresso, como um elemento forte do imaginário político nacional? Para isso, devemos considerar uma série de fatores que ultrapassam a simples ideia de progresso técnico mas, principalmente, pensar a dinâmica social da cidade e a forma como se produzem as

narrativas. Tais questionamentos não tem a pretensão ensejar uma leitura territorializante da prática fotográfica local como sendo especial ou extraordinária, mas compreender como ela se desenvolve no seio de uma sociedade recém fundada e que almeja consolidar-se, numa conjuntura de formações estruturais da sociedade coincidentes com os processos modernos de registro, acumulação e circulação de imagens técnicas. A sociedade local que se forma e consolida-se com a fundação do município em 1888, não é só aquela que carrega os vestígios mais recentes e contraditórios da transição entre escravidão e trabalho assalariado livre, do processo de interiorização e urbanização sentidos no oeste de Minas Gerais e do Brasil, ou da formação da Primeira República em 1889, mas também uma sociedade que produz imagens técnicas e espera ver representadas nas imagens sua identidade forjada a partir do estabelecimento de um sentido, um *telos*, como princípio de verdade a ser subjetivado pelos indivíduos que viriam a compor o tecido social urbano em formação e crescimento.

### **A cidade consome imagens que criam a cidade**

Como se dá a relação da cidade com as imagens técnicas? A fotografia nos interessa aqui para pensarmos a relação da comunidade com as imagens e a forma como isto se dá na história da cidade. Nesse sentido temos uma sociedade local que se forma no final do século 19 e já começa a constituir suas narrativas a partir da oralidade e da escrita, mas também com o uso de imagens fotográficas. Tais fotografias são exemplares para pensar certa dimensão da produção do imaginário social urbano.

Falar em cultura fotográfica na cidade e região pressupõe a formação de um campo de produção/circulação formador de um circuito de trocas de informações técnicas e artísticas, como exposições, críticas e outros expedientes de natureza acadêmica, intelectual e/ou popular. O fato é que as imagens de arquivo analisadas não circularam em circuitos nacionais de exposições artísticas, ou foram alvo de crítica especializada, mas apresentam-se na esfera da oficialidade municipal, principalmente através da imprensa e de revistas ilustradas, além de eventos de caráter comercial relacionado à prática econômica local. Poderíamos, então, falar em tradição fotográfica? Para isso deveríamos recorrer à análise do conceito de tradição e sua implicação no universo sociocultural. Como aponta o autor (BOURDIEU, 1978), as tradições são inventadas convenientemente com pretensões políticas a fim de conduzirem as expectativas de uma determinada comunidade.

A partir de quais parâmetros se pode identificar o lugar e a função das fotografias do arquivo da cidade? Como situar as imagens produzidas pelos fotógrafos locais desde os

princípios e durante o processo formação urbana? Tais imagens são fruto exclusivamente da imaginação dos fotógrafos ou compõe juntamente com o imaginário local uma perspectiva comum? Quais são as condições de inserção social dos fotógrafos e como as imagens são produzidas e se traduzem do ponto de vista social, estético, político e histórico? São questionamentos que se apresentam na historiografia local recente e cujos trabalhos conduzem ao entendimento de que a criação, circulação e apropriação das imagens pela comunidade constituem o imaginário social dos diversos sujeitos em prol de uma *ideologia do progresso*<sup>17</sup>. Entretanto, para além do olhar crítico para as fotografias produzidas, em sua condição de *studium*, especialmente aquelas que compõe as coleções aqui trazidas, sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Uberlândia, é preciso considerar as formas de consignação do arquivo, para se compreender de uma maneira mais ampla como estas imagens representariam este ideário mítico do progresso da cidade, não obstante a existência de imagens que revelam as contradições sociais deste processo.

Considerando uma relação estreita entre a produção e a circulação do imaginário do progresso na cidade, seria possível atribuir uma dimensão habitual para caracterizar a prática fotográfica que se estabelece em meio a estas condições? Ou seja, o imaginário e as narrativas das classes dominantes retroalimentadas pela produção e circulação de imagens são capazes de gerar um *habitus* formador de um determinado olhar fotográfico para a cidade? Além disso, as formas de reunir, organizar, classificar, e utilizar os arquivos não seriam capazes também de produzir estas significações? Por exemplo, como explicar o interesse comum de vários fotógrafos pela fotografia de obras públicas, ruas, praças, solenidades oficiais, eventos comerciais e políticos? Como se explica a imensa quantidade de planos urbanos gerais, fotografias aéreas, fotografias de exposições comerciais, ou no âmbito da fotografia de estúdio, o por quê das poses, das roupas, dos objetos cênicos, da composição dos corpos? Para Boudieu, *habitus* são condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, gerando

sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expreso das operações necessárias para alcançá-los (BORDIEU, 2011,p. 87).

Sendo aquilo que permite ao indivíduo “preservar o seu ser”, o *habitus* funciona de forma que os próprios indivíduos não se dão conta ou tenham consciência dos condicionamentos produzidos por determinados modos de vida, que corporificam e

---

<sup>17</sup> (GOULART, 2002; DANTAS 2001; PACHECO, 2001; SIMÃO, 2015)

materializam a memória coletiva “reproduzindo nos descendentes aquilo que que foi adquirido pelos antepassados” (COELHO, p. 27-28). Assim, a fotografia ajuda a formar o imaginário da cidade e é permeada por ele de modo a produzir significações tributárias de um modo de ver e um modo de arquivar a realidade, que se vincula à visão de seu arconte mais antigo, o Professor Jerônimo Arantes, e seu modo de produzir e arranjar os registros, posteriormente consagrados pela instituição arquivística municipal, tornando-se referência até para universidades, pesquisadores, publicitários, artistas, etc. Assim as imagens, sempre vinculadas à narrativas orais e textos escritos, retroalimentam-se no circuito produção, arquivamento e circulação de signos sociais relacionados à história do vencedor.

Pensando a cidade, podemos dizer que diferentes imaginários são sobre ela sobrepostos. A cidade apresenta-se, ela mesma, como um imaginário. Sobre esse imaginário acostumam-se os habitantes da cidade, que estão expostos em maior ou menor grau aos meios de comunicação. A exposição permanente a esse imaginário faz com que boa parte de seus significados, construídos socialmente, sejam absorvidos como “naturais”, quando na verdade não passam de representações construídas e dotadas de intencionalidade, ainda que com o passar do tempo tornar-se-ão processos inconscientes, colocando aos habitantes um jogo de encenações no qual são obrigados a participar mais ou menos voluntariamente (COELHO, 1992).

A ideia de progresso, uma das pedras fundamentais do imaginário e da memória coletiva das sociedades capitalistas modernas e um dos pilares centrais do discurso mítico sobre a cidade de Uberlândia, pode ser aqui pensada numa relação entre dinâmica urbana e evolução dos aparelhos técnicos e a forma como se constrói o imaginário local fundador do *habitus* da comunidade, e em especial, o *habitus* do fotógrafo ao olhar para a comunidade e como esta consome e deseja ver-se representada pelas imagens produzidas por aquele.

Não se trata, entretanto, de um processo mecânico em que os fotógrafos são como operadores de um sistema de signos destinado a promover a alienação coletiva em prol de poderes obscuros de classes, tampouco podemos pensar que fotógrafos são artistas ingenuamente desavisados à mercê de uma engrenagem simbólica.

Ao pensar no universo fotográfico em constante flutuação, em que uma fotografia vai sendo constantemente substituída por outra, Flusser diz que “trata-se de um novo *hábito*: o universo fotográfico nos *habitua ao ‘progresso’*, de modo que não mais o percebemos” [grifos nossos] (FLUSSER p. 61). Esse hábito se concretiza na realidade de várias formas, mas também se apresenta como um discurso, uma fala, um mito, que é adaptado historicamente pela comunidade, moldando e sendo moldado no imaginário local. Assim ao

olhar as fotografias, e a forma particular como se organizam os arquivos, e estes são apresentados em forma de imagem estamos, de certa forma contemplando o mito do progresso.

Barthes (2001), diz que a função do mito é “transformar uma intenção em natureza, uma contingência em eternidade” (p. 162-163). Reconhecendo tal processo como próprio da ideologia burguesa, o autor diz que a nossa sociedade é o campo privilegiado das significações míticas, uma vez que o mito é o instrumento formal mais apropriado para a inversão ideológica, que define os níveis da comunicação humana. Nesse sentido “o mito é uma fala despolitizada” (p. 162). O esvaziamento da história através de um ilusionismo que inverte o real e o enche de natureza. A função do mito, portanto, é esvaziar o real, ele “postula a imobilidade da Natureza” para qualquer público que o consome (idem. p. 169). Desta forma Barthes localiza no espectro político da direita o lugar privilegiado do mito. Apesar do mito existir no campo da esquerda, o mesmo é *inessencial*, pois os objetos dos quais se apodera são escassos, diferentemente do mito burguês, que se apropria de tudo e nega a própria burguesia em sua existência histórica, no sentido de que a

deserção do nome burguês não é, portanto, um fenômeno ilusório, acidental, acessório, natural ou insignificante: é a própria ideologia burguesa, o movimento pelo qual a burguesia transforma a realidade do mundo em imagem do mundo, a História em Natureza (idem, p. 162)

Uma das dimensões do mito burguês encerra-se no discurso do progresso social, político, econômico, que também é o discurso do progresso técnico. Citando Marx, Barthes lembra que esta imagem do mundo promovida pela burguesia é uma imagem invertida. Na Ideologia Alemã, Marx diz que “se os homens e suas condições aparecem em toda a ideologia invertidos como numa câmara escura, este fenômeno deriva de seu processo vital histórico” (MARX. A Ideologia Alemã *apud* BARTHES, 2001, p. 162). Essa analogia entre ideologia e a câmara obscura, onde as imagens se projetam de forma invertida ajuda a refletir sobre a ideia de que, se o mundo é suscetível de ser aperfeiçoado, mobilizado em seu devir histórico, a burguesia produz uma imagem invertida, de uma humanidade imutável, definida por uma identidade eterna, imutável, infinita.

No caso da apropriação de imagens fotográficas para composição ou auxílio simbólico de um discurso mítico consignado pelo arquivo, é possível verificar nas narrativas dominantes a mesma inversão, no sentido de vê-las como portadoras de um discurso linear e harmônico colocando-as em função dos feitos da classe burguesa, do mito do progresso linear e contínuo, quando a cidade se realiza e “progride” com a participação plural e heterogênea de vários sujeitos na cidade. Além disso, do ponto de vista técnico da fotografia, temos um

processo fragmentário e avesso a qualquer teleologia. Como, então, sendo uma imagem técnica, a fotografia carregaria consigo, uma dimensão que comporta o discurso do progresso histórico? Temos diante de nós um paradoxo, ou seja, como uma ideologia fruto do humanismo burguês e do pensamento positivista, necessariamente linear e teleológico, concebida através de procedimentos teóricos coerentes com a forma escrita, ou a um tipo de romance épico universal, pode ser expressa através de um aparelho que permite registrar e arquivar o mundo de forma distinta? Embora temos na fotografia analógica e no cinema uma dimensão sequencial, visto que o filme ou a película são gravados sequencialmente no aparelho, temos, porém, com a invenção do computador e a fotografia digital um processo de descontinuidade de não-linearidade. No entanto, em ambas as modalidades técnicas é possível se constituir uma narrativa conveniente ou antagônica ao discurso do progresso. Isso se faz sobretudo através das formas de consignação do arquivo, que também se expressam nos sistemas de publicidade e circulação das imagens.

Pensar sobre o urbano na arte contemporânea nos leva muitas vezes a pensar o lugar, o espaço, a comunidade, a especificidade, enfim, as relações na cidade. A cidade possui suas histórias, no plural, embora haja um esforço sistemático de se monumentalizar determinadas versões como a *História*, no singular. Do esforço coletivo e das disputas em torno da memória, desdobram-se os lugares de memória. Segundo Pierre Nora os lugares de memória pertencem aos domínios da experiência sensível e da elaboração abstrata, entre o simples e o ambíguo, o natural e o artificial. São lugares que se constituem simultaneamente entre o material, o simbólico e o funcional, assim “mesmo um lugar de aparência material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (NORA. 1993, p. 21). Desta forma os lugares de memória se constituem de diversas formas: da praça pública aos clubes privados, das homenagens e condecorações oficiais às práticas culturais subversivas e marginalizadas. A cidade comporta inúmeras manifestações que, de forma fragmentária, comumente desproporcionais e assimétricas são assimiladas pela comunidade através do esforço de perpetuação da memória.

Não obstante esta pluralidade de vivências distintas na cidade, há a tentativa deliberada das elites locais de difundirem imagens e discursos centrados numa orientação teleológica e numa perspectiva política, segundo as quais, os membros da comunidade devem, sob pena de serem tidos como *personas non-gratas*, ou simplesmente marginalizadas, estruturar suas vidas em torno da reprodução do *ethos* do empreendedor ou do trabalhador padrão, ordeiro, aquele que, seguindo essa ideologia, com seu trabalho e dedicação pessoais, promove o seu enriquecimento próprio e o conseqüente engrandecimento moral e material da

comunidade. Temos nessa proposição, do ponto de vista subjetivo, o Mito do Progresso revelado num preceito ético como condição de pertencimento à comunidade. Assim, esta fórmula se constitui como um modo de subjetivação social, política e estética. Isso acontece por exemplo, quando um cidadão proletarizado no setor de serviços da cidade, se sente prestigiado por Uberlândia ser considerada numa certa narrativa empresarial, como uma cidade destinada ao *agroecoturismo* e ao *turismo de negócios*<sup>18</sup>, como se tal status ou designação, por si só, garantisse para os cidadãos comuns alguma vantagem em relação à cidade no que diz respeito à prestação de serviços essenciais, à mobilidade urbana, o acesso ao lazer educação e à cultura, por exemplo.

Ao observar os primeiros discursos produzidos na cidade de Uberlândia, ainda durante o período de ocupação, no fim do século 19, percebemos o poder destas representações, que não se limitam às matérias de cunho historiográfico, literário ou jornalístico, mas se incorporam às falas cotidianas dos habitantes, tornam-se parte comuns das memórias coletivas locais. Os diversos grupos de imigrantes que foram se estabelecendo na cidade ao longo de sua história, na perspectiva do mito fundador, teriam apenas se incluído em uma experiência social predestinada, concebida como triunfo desde a fundação da cidade, de forma irrecorrível e obrigatoriamente aceitável por todos (ALEM, 1991, p. 80). Desta forma, sob o ângulo da memória histórica dominante, existiriam marcas de uma subjetividade permanente, à qual se submetem todos os habitantes, nativos e estrangeiros, não obstante as singularidades culturais e de classe. Dentre uma multiplicidade de discursos efetivamente existentes, sobressai-se um discurso histórico cultural que se apresenta como originário e tradicional, elaborado pelas elites, a fim de fixar suas as categorias históricas e políticas ao mesmo tempo em que absorvem e tentam integrar os outros diferentes sujeitos que vão se constituindo na cidade.

Com efeito, alguns elementos discursivos de sua origem político administrativa, desde a fundação do município em 1888, o processo de ocupação do território pelos primeiros entrantes é relevante, na medida em que as primeiras práticas econômicas políticas e culturais tornar-se-ão mitos que reproduzidos mais tarde, determinarão sobremaneira as práticas contemporâneas. Assim, alguns traços da história de João Pereira da Rocha, Felisberto Alves Carrejo e outros fundadores de Uberlândia elucidam questões importantes acerca da história presente da cidade, principalmente o mito de sua predestinação como metrópole, num

---

<sup>18</sup> Pode-se perceber parte desta intenção na página institucional da prefeitura <http://www.uberlandia.mg.gov.br/2014/secretaria-pagina/27/2869/turismo.html>. Acesso em: 04/08/2019; ou através de uma pesquisa rápida no Youtube, por exemplo, com as palavras, “Uberlândia”, “turismo” e “negócios”.: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=uberl%C3%A2ndia+turismo+neg%C3%B3cios](https://www.youtube.com/results?search_query=uberl%C3%A2ndia+turismo+neg%C3%B3cios) Acesso em: 04/08/2019

contexto de apropriação de terras em um momento histórico marcado pela crise do sistema produtivo de mineração em Minas Gerais, determinando a ocupação do espaço com interesses majoritariamente agropastoris, o que exigia que a população se fixasse a fim de se estabelecer um tipo de exploração econômica voltada para o mercado interno. Assim, desvinculada do sistema de mineração, a região só poderia se expandir economicamente se fosse ligada ao sistema agroexportador do café, que se implantava entre o Rio de Janeiro e São Paulo, o que ocorreu com a comercialização de cereais, carnes, couros, e outros gêneros produzidos localmente. (idem. p. 82-83).

Para que isso fosse possível, demonstra Alem (*op. Cit.*), foi necessário atrair de forma deliberada e programada uma força de trabalho que garantisse a expansão contínua da produção, assim, foram atraídos os primeiros imigrantes para o desbravamento das terras, utilizando-se, para isso, um expediente que consistia nas trocas de favores, com a atração de parentes e conhecidos dos primeiros ocupantes para o monopólio de glebas de forma ostensiva, o que determina parte importante de uma subjetividade cidadina, centrada nestes valores. É exemplar um trecho do livro do cônego Pedro Pezzuti, que se encarregava de produzir artigos sobre a história local. Segundo ele, em muitos pontos da província de Minas Geraes

estabeleceu-se uma corrente imigratória quasi contínua, em grande parte composta de conhecidos ou apresentados dos primeiros entrantes (...) João Pereira da Rocha liberalizava em socorros com quantos a elle recorressem; a uns facilitava meios de vida, a outros vendia ou dava glebas de terras em seus vastos domínios, outros elle agregava a seus interesses e haveres, a todos tratava com doçura e probidade, dando hospitaleira guarida a quantos aqui aportassem. Na época de seu fallecimento suas vastas sesmarias já se achavam bastante retalhadas e estas solidões que elle havia encontrado mysteriosamente silenciosas, já se vinham animando do borborinho buliçoso duma população activa e factiva, à qual elle havia dado o impulso e o exemplo do trabalho e progresso. (PEZZUTI, 1922, p. 11-12)

Temos aí um forte exemplo de como foram se estabelecendo as narrativas oficiais, uma vez que as imagens evocadas por Pezzuti encontram-se hoje consagradas nos discursos oficiais apresentando-se como valores originários de uma sociedade, cuja virtude se encontraria lastreada nos feitos dos fundadores e suas famílias e transmitidos não só para as gerações futuras de nativos, mas também para os forasteiros, o que materializa discursos e práticas que orientam um comportamento ideal de cidadão. Assim, embora a cidade tenha se formado reconhecidamente a partir da atração de trabalhadores de outras regiões do país, o sentimento de pertencimento à comunidade deve vincular-se necessariamente à ideia de pertencimento ou adesão ao exemplo das grandes famílias locais, do contrário, aqueles que

desejavam se estabelecer à revelia desta orientação seriam vistos como meros estrangeiros inoportunos.

Outro memorialista local fala sobre o papel da educação nos primórdios do município, revelando a importância do patriarca Felisberto Alves Carrejo, o que cumpria duas funções principais: uma relacionada à organização social e administrativa em virtude de questões comerciais e familiares, e outra relacionada à “instrução” necessária para as gerações mais novas.

Felisberto Alves Carrejo era professor, dotado de perfeita formação moral e religiosa, adquirida de ancestrais e consolidada na fonte espiritual do colégio dos missionários catequistas da confraria de São Bento do Tamanduá, no Oeste de Minas(...) Fixando sua residência na fazenda da Tenta, criou para aquele local um ponto de convergência de todas as atenções das regiões ocupadas, onde seus posseantes iam buscar conselhos e orientação para a solução de questões comerciais, sociais ou familiares. Felisberto Carrejo criou em torno de sua figura patriarcal um culto de admiração e respeito de tal envergadura, que o transformou em apóstolo da família. (...) Sentindo necessidade de ministrar instrução à mocidade sempre crescente na região, Felisberto Carrejo instalou em sua própria residência, a primeira escola de alfabetização dentro do território (...)" (TEIXEIRA, T. 1970, v.1. p. 21)

Vemos, assim, como foi se estabelecendo uma subjetividade dominante a partir de um projeto educativo calcado nas características gerais da ocupação dos territórios, que definem os elementos fundamentais de um empreendimento social onde o “trabalho e progresso” formam o conteúdo do projeto de expansão econômica e política dentro de uma sociedade. Dessa forma vai se constituindo uma memória coletiva a partir da produção subjetiva de valores determinados pelas práticas políticas e pelo mito fundador da cidade de Uberlândia.

Mas qual seria a relação entre as memórias orais, os discursos transmitidos e as fotografias? O processo de construção de realidades através dos signos fotográficos implica na criação documental da realidade, uma realidade concreta, porém, não se trata apenas da realidade material, mas da representação desta realidade, muitas vezes conflitantes entre si. Entre a primeira realidade, aquela do fato passado, e a segunda realidade, aquela que se vê na fotografia (KOSSOY, 2005. p. 44) há um hiato entre as etapas de construção da imagem no momento de sua concepção e materialização pelo fotógrafo diante de seu referente, até o momento em que é apreciada, interpretada ou fruída pelos diferentes receptores, independentemente dos objetos representados, há uma trajetória percorrida pela imagem no tempo, no espaço e em diferentes mídias, o que evidencia um complexo processo de produção/circulação de signos que deslizam entre a realidade e a ficção, entre o experimentado e o inventado.

A fantasia mental desloca o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação e do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural particular. O que é real para uns é pura ficção para outros. A ficção pode então substituir o real, tendo o documento fotográfico como prova “convicente”, como a

constatação definitiva de legitimação de todo um ideário: a mensagem simbólica, emblemática de um real a ser alcançado, cobiçado ou destruído. As imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. (idem, p, 45)

O universo fotográfico é produto do aparelho fotográfico, mas também de outros aparelhos (FLUSSER, 2002). Não basta olhar apenas para a dimensão das condições técnicas da fotografia, embora elas sejam imprescindíveis para a compreensão das escolhas do fotógrafo, mas pensá-lo como operador de um aparelho dentro de outros aparelhos produtores de significação. O fotógrafo é um indivíduo inserido em relações sociais dentro de um sistema.

No livro “A ilusão especular”, Arlindo Machado (2015, p. 15-23) recoloca a questão da inversão ideológica, ou da analogia da imagem invertida na câmara obscura como metáfora para a ideologia, de que falam Marx e Engels, combatendo especialmente a visão de Althusser, que segundo Machado, teria sido incapaz de resolver a questão da ideologia nos termos marxistas da luta de classes, ao confundir ideologia e aparelho, como se fossem sinônimos, atribuindo como modo de existência da ideologia o mundo “puramente ideal”, assim termos como “ideias, concepções de mundo, formas de consciência, sistemas de pensamento, senso comum, relações imaginárias, etc”, seriam hipóteses em que “a ideologia é vista como expressão do mundo das ideias e não como expressão de relações sociais concretizadas em instituições e práticas materiais”, pois,

Se a ideologia é um fato, se ela tem um papel a desempenhar tanto na reprodução das relações de produção quanto na sua superação, ela precisa ter uma expressão material – do contrário seria um fantasma(...) [a ideologia] é menos um conteúdo abstrato objetivado num corpo de ideias do que um modo determinado de arranjar, organizar, combinar e fazer funcionar homens, objetos e sinais no mundo”. (MACHADO, 2015, p. 22).

Neste jogo de produção e circulação mnemônica entre oralidade, textos e imagens, são consignados os signos formadores do imaginário. A ideologia, sob este ponto de vista, passa ganhar contornos palpáveis e materiais. Cabe, então, analisar e problematizar não somente os sentidos das imagens produzidas pelos fotógrafos de modo a identificar nelas traços ideológicos e indícios de como se configura a sociedade de classes local e como imprimem sentido à comunidade, mas também os seus usos, através da circulação e publicidade das imagens.

Se o ato de fotografar, na ideologia dominante, é concebido como promoção do objeto fotografado, o repertório de situações e eventos fotografáveis constitui um inventário precioso dos valores de cada grupo. (idem, p. 65)

Fotografias são reveladoras de valores sociais e permitem adentrar no universo simbólico de uma sociedade. Uma das questões apontadas na citação acima diz respeito ao caráter “promocional” do objeto representado pelo fotógrafo, termo que ganha mais peso se considerarmos que a dimensão publicitária da produção de imagens, seja para o uso instrumental da imprensa local, seja para ser utilizada em anúncios de produtos, serviços e lojas em jornais, revistas, ou o uso mais tradicional, doméstico, demonstram que a imagem também ganha o estatuto de mercadoria que é demandada por pessoas, empresas e instituições as mais diversas.

Neste ponto devemos nos atentar para a forma como a cidade é apresentada em numa certa perspectiva, ou seja, quais os conceitos de cidade podem ser consignados através de conjuntos fotográficos. Obviamente toda escolha é um recorte, sobretudo quando se considera um universo de milhares de imagens em acervos fotográficos disponíveis, porém é necessário apresentar formas plurais de leituras das imagens para não correr o risco de endossar uma perspectiva panfletária de arte política.

Teixeira Coelho esquematiza a partir de determinados indicadores, um quadro em que contrapõe, em função de um programa cultural, um programa artístico possível, buscando com isso evidenciar as diferenças entre cultura e arte. A tarefa do artista seria a de romper com a perspectiva cultural, que se sedimenta a partir de práticas recorrentemente realizadas e naturalizadas, e propor uma ruptura com uma ideia de verdade única, que se expressa numa revelação identitária como natural e monolítica:

Por trás do cultural aninha-se (ceva-se) o mito da verdade revelada: “essa é nossa verdade, assim é nossa identidade, definida desde sempre e para todo o sempre (que sorte a nossa tê-la descoberto!) e que assim será por todos os séculos, não mexamos nela ou nosso destino se interromperá tragicamente”. É um totem e um tabu (COELHO, T. 2008, p. 137).

Assim podemos pensar desde o uso das fotografias domésticas, como retratos de pessoas, casamentos e solenidades, que seguem os cânones tradicionais destes tipos fotográficos através dos sujeitos e das poses retratadas, por exemplo, mas também da fotografia oficial, como as de políticos, empresas e eventos ligados às classes dominantes na construção da cidade. Estas imagens são produzidas levando-se em consideração alguns condicionantes como a demanda de certas instituições como a prefeitura, ou uma empresa, por imagens. As instituições procuram por uma imagem que represente as suas expectativas políticas e “contratam” pessoas para reproduzi-las. Outro movimento também é possível: O fotógrafo, imbuído de certa visão “totêmica”, cujo olhar procura visualizar um conceito que corresponda à determinadas expectativas de grupos sociais demandantes, produzem suas

imagens, arquivam-nas segundo uma lógica que geralmente reforça tais narrativas e, posteriormente, a instituição arquivística as consigna como verdade imutável dos fatos. Bourdieu diz que “conferindo à fotografia a patente de realismo, a nossa sociedade não faz mais que se confirmar ela própria, na certeza tautológica de que uma imagem construída segundo a sua concepção de objetividade é verdadeiramente objetiva” (BOURDIEU, 1978, apud COELHO, 2015, p. 13).

O discurso mítico criador e mantenedor de versões hegemônicas das narrativas no âmbito da cidade, que pressupõe uma organização e ajustamento social e urbano aos moldes da conveniência burguesa pressupõe a transfiguração simbólica da ideologia do progresso através dos signos que remetem aos ideais de ordenamento e conformação, de modo que elementos não sincrônicos e assimétricos do tecido social sejam harmonizados através de uma fala comum homogeneizante e disciplinatória.

Temos, por um lado, uma planificação do ponto de vista da constituição do espaço urbano: planificação como ato de planejar uma ação no espaço a fim de obter certo controle em função do tempo e das disposições materiais, desenvolver um plano ou desenhar o espaço, organizar e dispor os elementos constitutivos e estruturas mutáveis em determinados arranjos pré-concebidos. Planificar como atribuição administrativa das instituições, organizar com previsibilidade, dirigir e regular. Temos também, uma planificação do ponto de vista do pensamento fotográfico, que por sua vez está subordinado não somente à lógica do aparelho, mas ao hábitus relacionado à memória oficial que permeia o imaginário urbano no sentido de criar e reforçar uma visão pacificadora e conformista para os sujeitos das classes trabalhadoras, fazendo com que estes atribuam as conquistas e avanços no terreno político-econômico aos setores dominantes e agentes de Estado (promoção e auto-promoção), bem como rechaçar os elementos disruptivos que se expressam através das contradições sociais e da exclusão gerada pelo sistema (censura e auto-censura). Esse jogo regulatório que emerge no seio da sociedade faz produzir o hábitus que se retroalimenta com a produção e circulação dos signos que expressam uma *estética da planificação*.

Os sistemas modulares do arquivo dialogam com a noção de planificação, na medida em que se aproxima de uma estética do “conformismo burocrático” (GUASH, 2011). O que implica dizer que a disposição formal, as formas de distribuição do espaço através de uma lógica previsível de montagem, trazem uma ideia de conformação estrutural que também pode sugerir uma ideia de conformação política.

Na cidade as coisas são realizadas segundo uma técnica, cujo modelo, como defende Argan (2005), é o processo mesmo que realiza a obra de arte. O autor busca pensar a *História*

*da arte como história da cidade*, a partir de uma metodologia crítica que tem como ponto de chegada uma identidade entre arte e cidade a partir de um pressuposto fenomenológico. A crise da cidade, segundo Argan, que se desagrega do ponto de vista histórico e social está relacionada à crise da arte e à crise do objeto em seu aspecto de manufatura. A cidade se torna um sistema de circuitos de informação e comunicação e substitui o objeto fenomenológico pela imagem, pela “escrita luminosa”, substituindo o valor das coisas por uma experiência estética que tem por finalidade a criação de “imagens-choque” voltadas para o consumo. É uma crise que pode ser explicada pela condição da economia capitalista e da tecnologia industrial que cria uma ideia de progresso da cultura de massa simultaneamente com a difusão do consumismo e da contradição entre o rápido desenvolvimento da ciência e da técnica e a tendência política conservadora, que se manifesta como “divergência crescente entre programação e projeto” (ARGAN, 2015, p. 251).

Argan defende que a recuperação de um equilíbrio econômico no sentido de uma relação proporcional entre necessidade e produção só é possível se ocorrer uma nova maneira de projetar a existência. Pensando a questão do design, sustenta uma ideia de que o mesmo não deve estar em função do bem-estar, mas das necessidades e faz uma crítica ao fato de que as necessidades não são orientadas por si mesmas, mas pela publicidade. Assim, o autor alerta para a necessidade de pensar não um design de objetos mas um design dos circuitos de informação.

O bombardeio de imagens a que as pessoas estão expostas, principalmente nas cidades, tem por consequência a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens. Essa falta de emissão de imagens tem por consequência a aceitação passiva das imagens que formam o ambiente efêmero, mas real da existência. Isso significa falta de reação ativa, de interesse, de participação. Não é outra coisa senão o que chamamos de alienação(...). Assim como a retórica vulgar da publicidade sufoca qualquer pensamento a respeito da qualidade do produto e da necessidade de consumi-lo, também a informação de massa, inclusive a informação política, elimina qualquer possibilidade de reflexão e de critério. Tudo termina com o consumo da notícia-imagem. (idem)

Desde que ocorre a integração dos processos de consumo de mercadorias com o universo das imagens técnicas, temos uma dupla interferência nos modos de vida das pessoas nas cidades. Através da imprensa escrita e dos anúncios visuais, materializados nas propagandas presentes em diferentes mídias, vemos a criação de novos desejos e necessidades de consumo, bem como as necessidades reiteradas de consumo determinando a produção incessante de novas imagens.

Segundo Machado (2015, p. 23) a realidade material da ideologia são os signos, entidades elementares que constituem todos os sistemas de representação. Voltamos, então, à

perspectiva flusseriana de que o fotógrafo age num jogo programado cujo aparelho registrador de imagens transcodifica conceitos em superfícies. Para decifrar tais conceitos temos que considerar a intenção dos aparelhos e do fotógrafo. Este não seria o proletário, como um trabalhador em uma sociedade industrial, mas um funcionário que realiza as potencialidades do aparelho, que é um “brinquedo manipulável” com o qual não se deve “brincar” com, mas contra, pois a programação do aparelho sempre excede a capacidade do funcionário para esgotá-la.

Flusser diz que é possível pensar e questionar a lógica do aparelho, sendo esta subversão, segundo ele, a tarefa de uma filosofia da fotografia, ou uma filosofia da caixa preta. Assim, compreendemos, a partir destas indicações que, no que tange ao mito do progresso como *habitus*, o mesmo funciona como aparelho superior e mais poderoso que o próprio aparelho fotográfico, porém o entendimento deste último deve ajudar a compreender os mecanismos do primeiro.

Uma arte fotográfica que funcione como lâmina no terreno cultural do *habitus*, supõe a subversão do funcionamento dos jogos de signos numa sociedade da informação. Dessa forma, seguindo os conselhos de Flusser, o aparelho deve ser lembrado como “infra-humanamente estúpido” e pode ser enganado uma vez que permite introdução de elementos humanos não-previstos em seu programa. “As informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção inicial dos aparelhos e submetidas a intenções humanas diversas”, além disso é preciso considerar que os aparelhos, como objetos tecnológicos, são “desprezíveis”, ou seja, dependem sempre do operador. Assim Flusser (2002) defende que a “liberdade é jogar contra o aparelho”. É possível estabelecer um diálogo entre o pensamento de Walter Benjamin de *O autor como produtor*, em que fala sobre a função organizadora do autor inserido nas relações de produção decorrentes dos meios de produção artística, de modo que o artista não sirva como mero instrumento de reprodução de uma lógica de entretenimento burguês, com o sistema do aparelho de Flusser, com o qual é preciso lutar contra para não tornarmos meros funcionários.

Retomando Teixeira Coelho e sua contribuição para pensar um programa artístico a partir de determinados indicadores de “estágios” do programa da cultura, temos, em se tratando do mito como uma “verdade revelada”, que aqui se expressa através do mito do progresso e de um determinado *habitus* fotográfico que, se “o programa para o cultural não tem como não ser afirmativo: “*é assim que se faz*”, devemos encontrar um programa para a arte que explore os limites de cultura habitual, assim sendo, se o programa cultural pressupõe o mito de uma verdade original impositiva,

o programa para a arte é nada mais que propositivo: *arte pode-se fazer* assim mas pode-se fazer deste outro modo e daquele outro, e se vê assim e também deste outro modo e daquele outro modo. O programa para o cultural é um, o programa para a arte são inúmeros. (COELHO, *op. cit.*, p. 137)

O problema do mito do progresso e sua relação com as imagens fotográficas não está somente no olhar enviesado de alguns fotógrafos ou na fotografia em si, mas também no modo como elas estão arquivadas e nas narrativas que as utilizam como corolário para enfatizar essa noção de metrópole progressista. Ao refletir sobre as imagens produzidas pelos fotógrafos na cidade e pensando a partir do conceito de habitus de Bourdieu, é possível notar um certo olhar dos fotógrafos para a cidade como busca da expressão de uma narrativa imagética do vencedor, produzido pelas classes dominantes, que determinariam uma *estética da planificação*, o que pode ser compreendido como uma expressão imagética do discurso positivista da ordem, da disciplina e do mito fundador, caro às elites brasileiras. Com suas imagens aéreas, imagens das obras públicas e particulares, imagens das famílias tradicionais, as formas de enquadramento das ruas e traçados urbanos e das praças, geralmente sem uma aproximação mais íntima quando se trata dos sujeitos comuns fotografados, retratados em planos gerais, porém próxima quando se tratam de empresários e políticos em eventos, chegamos ao questionamento sobre o olhar político dos fotógrafos nas escolhas de seus objetos, não obstante grande parte das fotografias trazerem este caráter de aproximação dos fotógrafos com o poder instituído e os feitos da classe político-empresarial-agrícola, existem conjuntos de imagens que apresentam as contradições latentes da cidade, mas no geral, estas imagens seriam registradas de forma marginal, em sua maioria no próprio contexto das coberturas fotográficas de eventos político-institucionais.

Voltando à questão do arquivo e seu sistema de consignação institucional, o mesmo, uma vez que utiliza o *princípio de procedência*, vem reforçar a maneira como os fundadores, além dos memorialistas e fotógrafos, retrataram a sua visão sobre a cidade, consagrando uma tradição narrativa que materializa na memória coletiva no presente. Assim, o arquivo é um dos responsáveis pela construção do imaginário político e social da cidade que frequentemente se manifesta nos meios de comunicação, tendo como sustentação discursiva uma campanha ideológica em tons épicos onde se visualizam os “heróis” e acontecimentos locais, valendo-se da disposição de determinados grupos de poder em organizarem suas próprias narrativas, criando, ao mesmo tempo, um mecanismo de reprodução social dessa lógica.

A memória é o processo de demarcação das territorialidades do desejo humano que se voltam para o passado a partir das inquietações do presente. Nesse sentido, como lembra Didi-Huberman:

não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado [...] não há força revolucionária sem remontagem dos lugares genealógicos, sem rupturas e sem retenção dos vínculos de filiação, sem reexposições de toda a história anterior. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 156-157)

Foucault, refletindo sobre a tarefa primordial da história, diz que essa tarefa não é mais a de interpretar o documento, tampouco determinar sua veracidade, mas “trabalhá-lo no interior”: organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir “o que é pertinente e o que não é”, identificar elementos, definir unidades, descrever relações (FOUCAULT, 2004, p. 7). Trata-se de um conjunto de procedimentos que Foucault denomina “crítica do documento”. Dessa forma cabe pensar o arquivo não como repositório inerte de documentos, como se estes fossem capazes de preservar as marcas incontestáveis do passado, mas pensar o arquivo como sistema aberto para a consignação de imagens e discursos, pensa-lo como possibilidade de preparar o futuro a partir de operações críticas que o visualizem como lugar onde novas narrativas podem ser produzidas de acordo com a capacidade de se criar novos arranjos, um lugar de recombinação e reorganização dos enunciados arquivados no arquivo. Neste sentido, a história, a memória e a arte do arquivo andam juntas para formarem os elementos necessários a uma reconfiguração criativa do passado, presente e futuro. Cabe lembrar algumas palavras de Marc Bloch, em sua *Apologia da História*, para quem

(...) os documentos não surgem, aqui ou ali, por efeito [de não se sabe] qual misterioso decreto dos deuses. Sua presença ou ausência em tais arquivos, em tal biblioteca, em tal solo deriva de causas humanas que não escapam de modo algum à análise, e os problemas que sua transmissão coloca, longe de terem apenas o alcance de exercícios técnicos, tocam eles mesmos no mais íntimo da vida do passado, pois o que se encontra assim posto em jogo é nada menos do que a passagem da lembrança através das gerações (BLOCH, 2001, p. 83)

Se os documentos e vestígios da realidade não se tornam arquivo de forma involuntária, ou seja, não são alheios a intenções propriamente humanas, ocorre a possibilidade de desvelamento dos processos que levaram à determinadas formações documentárias e discursivas. Assim, é possível descobrir camadas sedimentárias de memória arquivada recorrendo a um método arqueológico, numa analogia às escavações promovidas pela arqueologia que, aplicada ao universo do arquivo, consiste mais precisamente num método vertical de abordagens de assuntos e temas específicos, que explora camadas que vão

da superfície às profundezas, na tentativa de evidenciar os processos de sedimentação da memória através da organização e consignação dos documentos e enunciados ao longo da história, com relação a determinado saber, discurso, técnicas ou práticas que se dão historicamente na sociedade e relacionadas diretamente ao poder.

### **Arquivo e arqueologia: lições a partir de Foucault**

Foucault na sua introdução de *A Arqueologia do Saber*, apresenta três consequências decorrentes da mudança paradigmática promovida pela História Nova<sup>19</sup> que trazia alterações epistemológicas e procedimentais acerca do método histórico. Para ele a história em seu tempo (final da década de 1960, quando escreve o livro) havia se voltado em direção à arqueologia, para uma “descrição intrínseca do monumento”. A primeira consequência seria a multiplicação das rupturas na história das ideias e a descoberta dos períodos longos, não como definição de relações de causalidade entre fatos e acontecimentos datados numa cronologia contínua, ou uma história das grandes idades do mundo e as fases prescritas das civilizações, mas como constituição de séries, definição de seus elementos e fixação dos seus limites; e os tipos de relações específicas entre séries e “séries de séries, ou quadros”, dissociando “a longa série constituída pelo progresso da consciência, ou a teologia da razão, ou a evolução do pensamento humano”. Assim, no lugar de uma cronologia contínua que conduz fatalmente ao remontar das origens, têm-se a distinção de diferentes escalas, às vezes breves, raras ou repetitivas, porém irredutíveis à um modelo geral de uma consciência ou memória progressivas.

A segunda consequência é a noção de descontinuidade que toma lugar nas disciplinas históricas. A descontinuidade, como um estigma evitado pelo historiador clássico, representava a dispersão temporal que deveria ser suprimida, contornada ou reduzida na análise histórica. Entretanto, a descontinuidade aparece agora uma “operação deliberada do historiador”, que deve “distinguir níveis possíveis de análise, métodos próprios a cada um e as periodizações que lhes convêm”, sendo também o resultado de sua descrição, ou seja, ao invés de eliminá-la, deve-se empreender a descoberta dos limites dos processos históricos, seus pontos de inflexão, inversão e os funcionamentos irregulares “de uma causalidade circular”. A

---

<sup>19</sup> História Nova foi um movimento historiográfico surgido na França e teve como principais expoentes Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel, entre outros.

História Nova seria responsável por esse “deslocamento do descontínuo” no discurso do historiador, sendo a descontinuidade, um novo conceito operativo da análise histórica.

A terceira consequência seria a transformação de uma “história global” em “história geral”, cujas diferenças são significativas. A primeira designa um projeto de reconstrução da forma de uma civilização, dos princípios de significação comum de uma sociedade em termos materiais e espirituais, bem como de fenômenos e leis que explicariam a coesão de uma época, supondo um sistema de relações homogêneas, redes de causalidades e uma historicidade baseada em estágios ou fases coesas. Já a “história geral”, postulada pela História Nova, coloca em xeque tais pressupostos quando problematiza as séries, os recortes, os desníveis, deslocamentos e especificidades. Para Foucault, não se trata de justapor uma pluralidade de histórias independentes entre si, o problema que se apresenta

é de determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre essas diferentes séries, que sistema vertical elas são suscetíveis de formar, qual é, de umas para as outras, o jogo das correlações e das dominâncias; de que efeito podem ser os deslocamentos, as temporalidades diferentes, as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente; em resumo, não somente que séries, mas que séries de séries, ou em outros termos, que quadros é possível constituir. (FOUCAULT, 1972, p. 18)

Para Foucault, o arquivo “é um conjunto de regras que caracterizam uma prática discursiva (...) a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 1972, P. 159-161). O arquivo define o nível particular de uma prática “que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação” (idem, p. 162). A partir deste pensamento Foucault questiona e busca esclarecer o campo enunciativo do qual o próprio arquivo faz parte, ou seja, como o arquivo situa-se como uma noção tributária de sua própria existência. Nesse sentido a descrição do arquivo passa pelo desenvolvimento de suas possibilidades a partir dos discursos que começam a exteriorizar-se, no limiar da existência que é instaurada pela cisão entre o que pode ou não ser dito. Para Foucault, o arquivo estabelece que somos diferentes em função dos discursos que nos separam racionalmente e em função da história pela diferença dos tempos.

“A revelação, jamais acabada, jamais integralmente adquirida de arquivo, forma o horizonte geral a que pertence a descrição das formações discursivas, a análise das positivities, a demarcação do campo enunciativo. O Direito das palavras – que não coincide com o direito dos filólogos – autoriza, pois a dar a todas essas pesquisas o título de *arqueologia*. Este termo não incita à busca de nenhum começo; não aparenta a análise a nenhuma escavação ou sondagem geológica. Designa o tema geral de uma descrição que interroga o já-dito ao nível de sua existência: da função enunciativa que se exerce nele, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de

que provém. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo. (FOUCAULT, 1972, p. 163)

Nesse processo de conhecimento o arquivo adquire a função de um sistema que governa a aparição dos enunciados como ocorrências singulares. O arquivo, nesta perspectiva, tem a função de determinar que os enunciados não sejam simplesmente acumulados em uma reunião informe de dados ou informações, ou se inscrevam simplesmente em uma dimensão linear que não admita rupturas, recomeços, desvios, retornos.

Reitero, assim, na perspectiva de uma construção enunciativa sobre o passado e a realidade da/na cidade, que o sistema aberto do atlas pode ser uma importante ferramenta de (des)construção de sistemas visuais e narrativos no processo de trabalho com arquivos de imagens. Ele sugere um olhar transversal entre a sua visualidade modular, sua disposição em grades de imagens cujos conjuntos formam esquemas táteis de percepção e permitem uma pluralidade de propostas metodológicas, seja de um ponto de vista historiográfico da história social, política, artística, biográfica, ou ainda, abordagens antropológicas, iconográficas, iconológicas, que dialogam com uma perspectiva arqueológica como uma importante e necessária ferramenta quando se trata da pesquisa com imagens de arquivo.

Desde o primeiro contato com estas imagens notam-se intervenções diversas, ainda que se tente preservar ao máximo um princípio de procedência, sempre se coloca ao pesquisador/artista/documentarista operações de montagem precedentes e intermediárias. Além disso a prática da pesquisa é também um exercício de montagem. Assim, para (re)organizar os elementos do arquivo de imagens sob determinados critérios num processo que se dá tanto durante a pesquisa, como para agenciar outros modelos de exposição dos elementos do arquivo, a fim de criar novos discursos e narrativas, recorre-se à montagem como procedimento estruturante. Nesse sentido, o recurso ao Atlas de imagens configura-se como uma forma inesgotável de arranjar, distribuir, reunir, enfim, montar conjuntos de relações possíveis dentro do arquivo. Além disso, dados os arquivos digitais e as atuais ferramentas de edição não-linear, a montagem adquire nova importância diante das possibilidades da organização audiovisual do arquivo de imagens, que submetidos a técnicas de edição do cinema e do vídeo, encontram outro lugar privilegiado para a criação de novas formas de existência para o arquivo: o ensaio audiovisual, como possibilidades de (re)construções reflexivas do/no arquivo.

## Capítulo 3

### Processos de montagem e as reconstruções do arquivo

O ensaio audiovisual produzido a partir da apropriação de arquivos seria também uma forma de arquivo? Dentre os modos possíveis de existência do arquivo, o ensaio audiovisual feito com materiais apropriados poderia ser um deles? Se considerarmos que o arquivo não é um repositório estanque de dados, mas um lugar de produção enunciativa, o ensaio audiovisual, sendo também uma instância de enunciação, ao valer-se do arquivo, não se apresenta como ferramenta para repensar e refazer, através dos mais diversos materiais, o devir do arquivo, ou, como diria Derrida (2001), o arquivo como potência e ato?

Como um exercício de recombinação de materiais, signos e narrativas, o ensaio não é um fim em si mesmo, mas um meio de agenciamento reflexivo e pessoal da realidade que pode adquirir uma forma audiovisual. Considero, nesse sentido que o ensaio audiovisual realizado a partir de fotografias, cujas referências vamos discutir mais adiante, usufrui da história pregressa da arte do arquivo a partir dos paradigmas warburgianos e benjaminianos, expressos na organização do atlas de séries fotográficas e sequências de montagem não-linear, como formas de trabalhar um material apropriado, a fim de exercitar a análise e o processo de recombinação de imagens com o objetivo de percorrer um caminho possível até se chegar à forma de um ensaio audiovisual, mais especificamente um fotofilme-de-arquivo<sup>20</sup>, como processo de conquista de uma narratividade que busca emergir diante do encontro de um eu subjetivo que olha os espectros, os fantasmas que retornam a partir da experimentação e da montagem com coleções fotográficas.

Compreendo por narratividade, a partir de conceitos estabelecidos pela narratologia<sup>21</sup>, um conjunto de elementos comuns à criação de narrativas, como uma propriedade discursiva, neste caso, mais direcionada à linguagem audiovisual - apesar da necessidade de compreensão de outras formas e linguagens – inerentes a todas as narrativas, que permitam a transposição, atualização ou tradução de ideias para diferentes meios.

O trabalho experimental em busca desta narratividade se apresenta como um exercício, ou um percurso dividido em três partes interconectadas. A primeira é a classificação, seleção e organização de fotografias em conjuntos que se organizam no Atlas. A segunda parte é a

---

<sup>20</sup> *Terra Fértil*. Foto-filme produzido para este trabalho. Link para visualização: <https://youtu.be/2xIY7JwTFZY>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>21</sup> As definições de narratividade, objeto de estudos em narratologia, variam conforme o autor. A esse respeito ver, por exemplo, Dicionário de Semiótica, de Greimas e Courtés (2008), Tempo e Narrativa de Ricoeur (1994).

exposição de alguns desses conjuntos em sequências seriais e alternadas de fotografias arranjadas em grade onde se utiliza imagens fotográficas e em movimento e se produz movimentos em imagens. Por último temos um ensaio que tem por propósito refletir sobre o material apropriado, através de elementos discursivos da cidade que dialogam com as imagens, agenciadas por meio de uma abordagem ensaística, que se realiza com a animação de fotografias e a inserção de sons entre trilhas e efeitos além da *voz off* que cumpre uma função narrativa, mas também reflexiva-indagativa.

Em resumo, não se trata de um produto propriamente dito, mas da exposição de um processo de recombinação que é apresentado primeiramente como Atlas, que contém conjuntos de séries fotográficas. Paralelamente ocorrem projeções em vídeo, compostas por sistemas modulares, que apresentam, de forma simultânea, um conjunto de animações e imagens em movimento, sendo que uma das projeções é reservada ao ensaio audiovisual *Terra Fértil*, um fotofilme onde as imagens fotográficas são animadas e acrescidas por *voz off*, trilha e efeitos sonoros, e foi construído com base em um roteiro de montagem<sup>22</sup>

Tanto o fotofilme, quanto a projeção de imagens em movimento, que se vê em fluxo ininterrupto e circular, não oferecem a possibilidade de serem pausados ou controlados pelo espectador. No caso do Atlas em movimento, o espectador encontra-se na condição de olhar as rápidas transições de imagens e/ou acompanhar o movimento interno da câmera em cada fotografia individualmente. Com a velocidade das transições fotográficas têm-se uma percepção fragmentária das imagens do passado e busca-se afetar o espectador, de modo a mobilizar alguma vontade que possa gerar no sujeito o desejo ou a sensação de necessidade de desacelerar o movimento e observá-lo sob uma perspectiva e velocidade mais flexíveis. Porém não é oferecida essa possibilidade, o que, de certa forma, visa dialogar criticamente com as atuais formas de profusão de imagens e informações, em que prevalece a tendência à hiperatividade e à volatilidade. Como lembrar de tudo o que vimos? No entanto, o fotofilme quebra a lógica da velocidade rápida ao apresentar, através de deslizamentos suaves de câmera em imagens individuais e também no fotofilme que se projeta simultaneamente ao atlas, com a utilização das trilhas e da *voz off*, uma consciência mais reflexiva e detida das imagens, embora mesmo nestes casos, o espectador continue “refém” do fluxo pré-determinado da montagem audiovisual que se apresenta.

A identificação de conjuntos fotográficos, sua transfiguração e recombinação, como elemento básico da exposição busca, de certa maneira, sugerir outra visualidade além da

---

<sup>22</sup> Este roteiro, produzido também como uma espécie de decupagem se deu durante e posteriormente à edição do fotofilme. Ver: ANEXO II.

observação tradicional de uma exposição fotográfica. Projetadas como imagens em movimento e como movimento das imagens, têm-se uma exposição cinética, construída a partir da digitalização da mídia fotográfica física.

No caso de uma fotografia que poderia ser manipulada pelo observador, este teria a possibilidade de olhar e sentir a imagem em sua plenitude visual e material, percorrer o olhar por todo o plano fotográfico pelo tempo que quisesse. No caso de um espectador olhando a exposição de um Atlas de fotografias em uma galeria, este pode observar as imagens fixas em relação a um conjunto de outras imagens estáticas, escolhendo direcionar o seu olhar e mobilizar-se em função da observação dos conjuntos compostos ou das imagens individuais.

Já a velocidade das imagem no vídeo perturba a observação detida dos conjuntos estáticos e busca se aproximar das imagens mentais afetadas por um turbilhão de sinais na forma de um mosaico efervescente de imagens em movimento, uma galeria de imagens e signos sociais pulsando simultaneamente como aparições cintilantes. No momento que Benjamin, evocando Brecht, fala da imagem dialética, aquela imagem perseguida pelo historiador que representa a conexão do tempo histórico com o presente através de alegorias, essa imagem surge como imagem mental e o artista tenta materializá-la. Num movimento inverso, a realidade do mundo e a materialidade das imagens técnicas, das imagens literárias, e os elementos do imaginário coletivo fornecem a matéria prima para a composição de nosso “acervo” mental, como um arquivo de imagens em que, para acessá-las e compreendê-las, deve-se persegui-las em meio ao terreno complexo da imaginação e da memória, até que se consiga capturar uma imagem ou uma ideia, fixá-la e trabalhá-la no pensamento, para que então se possa refletir e materializar outras imagens, ideias e ações na realidade, numa dialética entre o real e o virtual.

O que o mosaico de imagens em movimento sugere é a necessidade de resgatar as imagens no pensamento mesmo quando a percepção das mesmas se dá de uma forma fugidia e pulverizada, inseridas em relação a um todo mnemônico aparentemente inacessível. A necessidade de parar o fluxo de imagens no presente para refletir sobre o passado e o futuro vai ao encontro da necessidade, da qual alertava Benjamin, não de apostar no “progresso” como um futuro glorioso, mas de frear, ou mesmo parar esse “progresso”, através da intervenção crítica e produtiva, seja da ciência, da técnica, da chamada civilização, ou da história dos vencedores, para refletir sobre a barbárie para a qual caminhamos. Assim, se propõe com os painéis de imagens em movimento e com movimentos de imagens que se alternam em velocidade diante do espectador, a percepção da necessidade de se parar o ciclo de produção dos discursos e imagens domesticadoras que chegam até nós, bem como a

necessidade de intervenção nesta produção narrativa dos vencedores, como uma interrupção crítica, uma intervenção contrária ao sentido inexorável, seja ele linear ou cíclico, do chamado “progresso”.

Busca-se uma potência das imagens no sentido de projetar múltiplos olhares simultâneos, ou seja, não ver nas fotografias ou fotogramas em movimento como simples registros factuais tomados como prova do real, mas buscar compreender os “fantasmas sobreviventes” e indagá-los, pois as imagens e documentos não carregam a virtude de uma mensagem perene, imutável, ou seja, os sinais e indícios visuais são lidos e tomados sempre em relação ao presente, assim como também se apresentam de forma lacunar, fragmentária, de modo que adquirem novos sentidos quando articuladas entre si, em função de um determinado contexto e submetidos à uma série de abordagens e questionamentos, métodos ou experimentos. Nesse sentido a poética das imagens de arquivo está sempre no campo da reconstrução.

Enquanto o ato de arquivar está relacionado à produção de documentos, cópias, transcrições, reproduções que compreendem desde as microfilmagens até os bancos de dados digitais, o ato de reconstruir, seria, de certa forma, fabricar novos arquivos, buscar reviver o passado com um olhar no presente, criar novos lugares, novos arranjos relacionais, desde os restos esquecidos até os monumentos consagrados.

Como processo de reconstrução, é no campo da montagem que dialogam o arqueológico, o ensaístico, o documental, e o experimental. A montagem, como elemento definidor da linguagem audiovisual, vale-se, na atualidade, do vasto campo de circulação de imagens, onde as próprias plataformas e redes sociais funcionam como grandes arquivos, guardando volumes incomensuráveis dos vestígios da atividade humana. Por conseguinte, as instituições arquivísticas também promovem a digitalização de seus acervos em plataformas digitais. Esta crescente digitalização de arquivos físicos e as novas formas de virtualização da vida em redes sociais amplificam o “uso das formas” na arte contemporânea. Nicolas Bourriaud encontra na figura do *DJ* a negação da oposição binária entre a enunciação do emissor e a participação do receptor. Para este autor, “um produtor é um simples emissor para o produtor seguinte, e agora todo artista se move numa rede de formas contíguas que se encaixam ao infinito.” (BOURRIAUD, 2009. p. 42). Assim, o produto pode servir para fazer uma obra e, em contrapartida, a obra torna-se um objeto a partir de uma “rotação determinada pelo uso dado às formas” (idem).

Se a proliferação caótica da produção levava os artistas conceituais à desmaterialização da obra de arte, hoje ela desperta nos artistas da pós-produção estratégias de mixagem e de combinações de produtos. A superprodução não é mais

vivida como um problema, e sim como um ecossistema cultural (BOURRIAUD, 2009. P. 48)

As provocações de Bourriaud estendem-se na contemporaneidade para imagens digitais, com isso, pensar esta superprodução enquanto arquivos na lógica do *Big Data* é um dos desafios que se apresentam hoje, por exemplo, numa perspectiva de arte digital ou computacional.

Outra reflexão relacionada à ideia de superprodução como um ecossistema cultural, segundo Bourriaud, nos leva à abordagem de um material fotográfico cujo acúmulo se processou dentro de uma materialidade analógica da fotografia, porém, numa lógica do arquivo como legado de memória pessoal e coletiva, permanece essencialmente válida a natureza reconstrutiva dos arquivos e sua potência para compreensão de processos históricos, artísticos e biográficos seja através de uma materialidade física ou digital. A diferença, no entanto, processa-se nas formas, no volume e nas capacidades técnicas de processamento de conjuntos cada vez maiores de informações, com o incremento da inteligência artificial, por exemplo, através de algoritmos que usam cada vez mais nossos dados pessoais, em função dos vestígios de nossas atividade que deixamos nas redes para direcionar nossas ações na realidade. Pensando nesta perspectiva, talvez a minha geração seja uma das últimas a poder observar o passado dos nossos pais e avós através de acervos físicos, e ainda reste alguma autonomia para abordá-los. Assim, proponho uma exposição-ensaio que procurar dar a ver esta dimensão quantitativa e qualitativa do arquivo na medida em que busca encontrar uma forma possível para compreensão da cidade e das pessoas que produziram esses vestígios numa relação mnemônica entre o público e privado.

### **Um projeto de exposição-ensaio**

Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora, para se libertarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminescente. (DIDI-HUBERMAN, 2011. p. 61-62)

Arquivos são lugares que preservam camadas fragmentárias da memória que guardam vestígios do passado, como ruínas que vêm à tona quando são descobertas entre os depósitos mais ou menos organizados de documentos. Existe, muito além da perspectiva documental de uma fotografia de arquivo, as várias dimensões subjetivas decorrentes de um fluxo específico,

muitas vezes também oriundo dos acasos, em que acervos fotográficos pessoais passam das coleções familiares até se tornarem de certa forma acessíveis nos arquivos públicos.

No encontro com estes ricos acervos de imagens digitalizadas a partir das analógicas produzidas no decorrer do século 20 na cidade de Uberlândia por cinco fotógrafos: Oswaldo Naghetini, Marinho Lozi, João Quituba, Roberto Cordeiro e Jerônimo Arantes, é que retiramos o material iconográfico digitalizado partir do qual se tenta propor um pensamento pela montagem, apropriando das imagens alheias produzidas em um passado relativamente próximo, porém com as intenções mais diversas, e dispendo-os em arranjos espaciais e visuais proporcionados por ferramentas digitais contemporâneas.

Do trabalho com estes arquivos em softwares de edição não linear emergem pensamentos que se formam no encontro anacrônico entre o agora espectador/editor e as fotos que, outrora produzidas, são (re)apropriadas e (re)pensadas à luz do presente, mas que já acumulam sucessivas camadas de montagem, primeiramente com o próprio fotógrafo, que escolhe a locação e quem registra *aquilo que foi* através de um corte no tempo e que produz imagens que, acumuladas, vão se tornando coleções, depois são herdadas por familiares, selecionadas, doadas, rearranjadas inúmeras vezes e até vendidas. Os arquivos, por sua vez, de posse dessas imagens, realizam novas categorizações, ainda que se busque preservar um princípio de procedência, até chegar ao espectador/editor que realiza mais uma camada de intervenção através de uma nova montagem, num processo que não tem fim.

Como desdobramento das experimentações chego à ideia de organizar todas as etapas constitutivas do trabalho, demonstrando as fases percorridas, como um exercício destinado à conquista de uma linguagem documental e de uma narratividade ensaística. Este desejo busca apresentar-se como processo na forma de uma exposição-ensaio. Este termo provém da intenção de mostrar as partes ou as etapas que compõem um todo, sendo que esta ideia de totalidade está representada na própria visualidade do arquivo, como um sistema que serve tanto como ponto de partida quanto de chegada, sendo que as partes do todo são as fotografias e seus subconjuntos, as séries e as montagens realizadas. Assim pretende-se provocar reflexões sobre questões como a fixação e a impermanência da memória, as passagens do tempo e a disposição dos espaços, a aceleração e a desaceleração das imagens e do pensamento.

Eisenstein, refletindo sobre a memória, cita um exemplo pessoal de quando teve a necessidade de lembrar-se das denominações de algumas ruas de Nova York, que eram designadas por números, como rua “42” ou rua “45”. Sua dificuldade estava relacionada ao fato de não conseguir associar uma imagem à estas ruas que lhe permitisse memorizá-las,

como fazemos habitualmente quando se tem algum nome próprio ou uma designação literal aos logradouros públicos que nos remetem a uma pessoa, data, conceito ou imagem. Para que pudesse memorizá-las, Eisenstein teve de enumerar toda a cadeia de elementos característicos dessas ruas numeradas, mas ainda não tinha a verdadeira percepção delas. Só após conseguir passar por este estágio da memorização dos elementos distintos foi que conseguiu “fundir” numa única imagem a lembrança que o remetia àquelas ruas em específico. Assim, quando fazia menção ao número da rua “*ainda surgia todo este grupo de elementos independentes, mas agora não como uma cadeia, mas como algo único - como uma caracterização total da rua, como sua imagem total*”. Assim, Eisenstein faz uma comparação entre o processo de memorização com o processo de percepção da obra de arte, em que “o método de entrada na consciência e nos sentimentos, através do todo, e no todo, *através da imagem*, permanece fiel a esta lei”. A imagem entra na consciência e na percepção através da *agregação*, ou seja, “cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como *parte do todo*”.

(..) no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a reunião da imagem, enquanto o segundo consiste no resultado dessa reunião e seu significado na memória. Neste último estágio, é importante que a memória preste a menor atenção possível ao primeiro estágio, e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio de reunião o mais rápido possível. Esta é a prática na vida, em contraste com a prática na arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o processo. Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002. p. 20-21)

Penso a ideia de uma Exposição-ensaio<sup>23</sup>, como uma *mostra do arquivo*, que é o objeto primeiro, ou o elemento conceitual da exposição. Não se trata de uma iconologia, tampouco de uma iconografia. Também não se realiza uma abordagem antropológica, ou mesmo historiográfica das imagens trabalhadas. Tratam-se de experimentos graduais de montagem cujo processo é apresentado como partes constitutivas de um conjunto maior de materiais imagéticos da cidade legados pela memória individual e coletiva que compõe a história urbana e social de uma cidade, cuja forma se baseia nos sistemas modulares do arquivo.

<sup>23</sup> Uma simulação 3D foi produzida e renderizada para que se pudesse ter uma ideia inicial de uma possível exposição. <https://youtu.be/vJMFgh5-a2k>. Acesso em: 04/08/2019. Trata-se de um esboço do projeto de exposição, que foi pensado para um espaço do tipo cubo branco como, por exemplo, o Laboratório-Galeria do Iarte-UFU.

A exposição-ensaio consiste numa instalação com telas e/ou projeções que apresentam conjuntos de imagens fotográficas e em movimento que são projetadas digitalmente, mais uma projeção que apresenta um foto-filme construído somente com fotografias, trilhas sonoras e narração em *off*. Cada painel dispõe de um arranjo de imagens que formam um Atlas. A construção dos painéis foi resultado da organização de várias unidades individuais de montagem em que foram experimentadas formas de relacionar fotografias e imagens em movimento através de métodos de edição que consistem basicamente em fusões, sobreposições, e movimentos de câmera para (re)enquadrar fotografias, realizados através de animação 2D com uso do software Adobe Premiere Pro e After Effects.

Com as projeções que apresentam transições extremamente rápidas e frenéticas, onde a duração das imagens se dá de forma breve, pretende-se criar um Atlas em Movimento, conferindo dinâmica às imagens de modo que uma impressão inicial, ao olhar para o conjunto da exposição, seja marcada por uma certa confusão, promovida pelo frenesi de imagens que se alternam simultaneamente, impossibilitando o espectador de apreender num primeiro olhar os detalhes de cada unidade de montagem. É possível saber, de início, que se tratam de imagens técnicas, porém não é possível distinguir de imediato o que são originalmente fotografias e filmes de arquivo, tampouco discernir à priori, olhando para o conjunto, o movimento dos filmes de arquivo do movimento criado entre as fusões e sobreposições de imagens fotográficas.

Na medida em que o espectador se aproxima das projeções, torna-se possível distinguir as particularidades de cada unidade de montagem, embora uma velocidade determinada se imponha no sentido da observação das fotografias do ponto de vista de sua fruição usual, ou seja, a possibilidade do olhar detido e prolongado que normalmente se têm em relação às fotografias é comprometido por essa velocidade de transição das várias imagens sobrepostas.

Este efeito de aceleração pretendido foi buscado, no caso da edição de imagens fotográficas, organizando-as em sequências que vão de um a doze fotogramas de duração para cada imagem em uma taxa de trinta quadros por segundo. Assim, experimenta-se deslocar a imagem fotográfica para um fluxo que se assemelha à lógica de reprodução da imagem cinematográfica, em que o efeito de movimento é causado pela sequência linear dos fotogramas que, no caso do cinema, convencionou-se em uma taxa de vinte e quatro quadros por segundo. No entanto, ao fazer isto, o que se tem não é o efeito de um filme, mas a uma ilusão de continuidade descontínua entre uma imagem e outra, imagens que foram produzidas fotograficamente em temporalidades bem diferentes, mas que agora se encontram unidas

através destas fusões anacrônicas. A descontinuidade temporal entre as diversas imagens, ganha agora uma forma de continuidade na montagem, através de semelhanças gráficas, formais, e temáticas destas fotografias.

Outro método utilizado na montagem das fotografias consiste em realizar movimentos de câmera explorando partes específicas de cada imagem. Desta forma permite-se adentrar na visualização dos detalhes, das contradições, dos gestos e olhares presentes nas fotografias individualmente, mas que também é dado a ver, com mais ênfase, através da edição. Simulando digitalmente movimentos como zoom, dolly, panorâmicas e tilts, temos uma contraposição ao movimento frenético das séries de imagens sobrepostas em velocidade, em um jogo de semelhança e diferenças em termos de percepção umas das outras, considerando cada unidade de montagem.

Desta forma pretendeu-se basicamente trabalhar com duas formas de organização do tempo e do movimento: sequências de séries de imagem que se alternam em velocidade; e deslizamentos de câmera lentos ao longo de fotografias. Ou seja, busca apresentar séries de imagens arranjadas verticalmente em módulos separados e imagens individuais vistas através de movimentos suaves de câmera. Estas duas estruturas mostradas simultaneamente na forma de um atlas através dos painéis projetados, provoca uma miscelânea de imagens que se apresentam fragmentariamente como em um tabuleiro de imagens em movimento.

Os filmes de arquivo utilizados, ou seja, as imagens originalmente em movimento, foram produzidas com câmeras de 16mm, digitalizados em vídeo e posteriormente disponibilizados no Youtube. Estas imagens foram introduzidos a partir da relação que o fotograma estabelece com as fotografias, já que se tratam de imagens derivadas da imagem fotográfica, ou seja, a imagem cinematográfica. Ambas convertidas em imagem digital.

Nestes casos a lógica utilizada na montagem foi separar séries de ações e mostrá-las em um ciclo indefinido, por exemplo, um pequeno mosaico composto por seis unidades nas quais em cada uma delas se observa o trabalho combinado de carregadores transportando sacas<sup>24</sup>. Em outro exemplo são apresentadas em *slow motion* sequências de um filme produzido na década de 1940 onde se visualizam personagens da elite política e empresarial da cidade reunidos em um banquete no Rotary Clube. Os elementos de continuidade pensados na junção destes fragmentos foram os trechos registrados no filme original, *Uberlândia Cidade Menina*<sup>25</sup>, em que bandeiras contendo a suástica nazista são ostentadas atrás do

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://youtu.be/kOwSQcaWULY>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>25</sup> Disponível em: [https://youtu.be/QCsyKx\\_I5j0](https://youtu.be/QCsyKx_I5j0). (embora a data na descrição do vídeo esteja indicando 1950, o filme foi produzido aproximadamente em 1940). Acesso em: 04/08/2019

púlpito onde homens falam e também sobre a mesa do banquete. Neste caso as bandeiras nunca estão isoladas e o símbolo não aparece em primeiro plano, mas sempre em segundo plano ou como fundo para discursos que estão sendo proferidos e gestos que ocorrem nestes momentos em relação à câmera<sup>26</sup>.

Em outros dois casos, trechos do filme *Uberlândia Cidade Menina* são apropriados e utiliza-se a técnica da múltipla exposição para sobrepor o mesmo enquadramento em que se observa trabalhadores saindo de uma fábrica de móveis, de modo a criar uma ilusão fantasmagórica devido à repetição simultânea da mesma sequência, com diferenças de segundos de sincronização e a diminuição da opacidade destas imagens em movimento que são apresentadas em fusão. O mesmo se faz com uma sequência de homens entrando no prédio da prefeitura, oriunda da mesma película produzida na década de 1940, porém em velocidade reversa, sugerindo um movimento retrocedente da ação de entrar, uma saída em “marcha ré”. Nestes dois exemplos foi realizada uma montagem resultando em uma imagem não-realista para explorar um sentido literal e fantasmático das várias camadas do gesto de idas e vindas no mundo político<sup>27</sup> e do trabalho<sup>28</sup>. Através da experimentação com estes elementos pulverizados da memória imagética oriunda do arquivo, vai se constituindo uma leitura mais abrangente sobre os conjuntos que se formam.

A produção destas sequências de montagem, não caracterizam propriamente o trabalho artístico constituído, pois equivaleriam a “estruturas de não-montagem”, como definido por Eisenstein, uma abordagem que “transmite apenas informação documental, não transformada pela arte em uma força estimulante e um efeito emocional criados” (EISENSTEIN, 2002, p. 30). Para o cineasta russo o princípio da montagem no cinema consiste em saber aplicar o *princípio da montagem em geral*, cujo entendimento possibilita ultrapassar os limites da colagem de fragmentos do filme (*ibid.* p. 31).

Os fragmentos de montagem que formam o Atlas aproximam-se mais de uma ideia vertoviana de audiovisual na medida em que propõe um certo movimento maquínico das imagens dispostas em mosaicos, onde cada unidade ou fragmento de montagem, cada série justaposta e projetada em fusão, ou em transições frenéticas, corresponde a uma espécie de engrenagem de um sistema maior, onde a imagem do todo é formada pela organização modular das partes num sistema de exposição do arquivo.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://youtu.be/4OHIbuHicSU>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>27</sup> Disponível em: <https://youtu.be/oRq9RfNs4BQ>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>28</sup> Disponível em: <https://youtu.be/WyPsONwlp4c>. Acesso em: 04/08/2019

Considero que o percurso estabelecido, diante da necessidade de poder olhar e compreender um grande volume de imagens, precisou organizar sequências seriais não-narrativas com fotografias organizadas previamente, a fim de que se pudesse ter uma percepção mais abrangente de conjuntos que possibilitassem uma imersão no imaginário fotográfico urbano. Desta forma, algumas escolhas puderam ser feitas com relação às abordagens do fotofilme *Terra Fértil*. Tais escolhas perpassam questões como as origens do município, as aspirações da comunidade local, os sistemas de educação, o trabalho e a divisão de classes, mas o elemento comum a toda a visualidade do filme é a presença das imagens fotográficas na constituição da memória urbana e na construção da linguagem audiovisual.

### **O ensaio como escrita audiovisual**

Estratégias de recombinação em obras que se valem de materiais de arquivo verificam-se desde os primórdios do cinema. Tal procedimento ganha maior dimensão a partir da segunda metade do século passado, quando realizadores recorriam a este expediente da apropriação, buscando uma abordagem formal-reflexiva, geralmente de viés subjetivo, negando a onisciência do narrador em prol da instalação de questionamentos constantes, pavimentando um caminho profícuo para o cinema-ensaio.

Nos anos 1950 e 1960, Chris Marker, Alain Resnais, Jean Luc Godard e Agnès Vardà trouxeram nova dinâmica ao cinema com a realização de filmes-ensaio, contribuindo para a demarcação do cinema ensaístico na sua dimensão autoral, intelectual e formal.

Os ensaios filmicos de Marker e Varda nos ajudam a pensar e estender as possibilidades estéticas do documentário contemporâneo e particularmente vislumbrar novos usos da narração. Se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências. (LINS, 2011, P. 09).

A noção original de ensaio, que recorrentemente é retomada em livros, artigos e trabalhos acadêmicos para pensar o universo do cinema ou da fotografia não é exclusiva do universo audiovisual. Já no século 16 aparece numa perspectiva literária e caracteriza-se pela liberdade formal e presença marcante da reflexão aberta à contingências cotidianas, livre dos cânones da escrita literária, filosófica ou religiosa. Na tentativa de encontrar uma definição de ensaio é necessário retroceder à obra de Michel de Montaigne (1533 - 1592), precursor do ensaio como “gênero” literário, embora não fosse a pretensão do filósofo criar um gênero. As reflexões de Montaigne sobre o cotidiano e assuntos pessoais partem de preocupações práticas

sobre a existência e os expedientes mundanos mais básicos, questões filosóficas e prosaicas que se apresentam desde a infância até a morte, e que encontram no vernáculo popular francês da época, e não na linguagem acadêmica, sua principal forma de exposição. Montaigne funda um tipo de escrita literária que privilegia a experiência, um tipo de “instrução ao contrário (...) não corrompida por arte ou teorização’, ao contrário das abordagens sistemáticas ou formulares do conhecimento, ele aprende com a experiência, sem nenhum sistema”. (CORRIGAN, 2015, p. 22)

Num dos célebres textos de Adorno, *O ensaio como forma*, o autor sublinha o caráter não-cartesiano do ensaio, forma que abstém-se de qualquer redução a um princípio e cujo caráter fragmentário acentua o parcial diante do total (ADORNO, 2003, p. 25). Assim, o ensaio não pode admitir uma imposição canônica acerca de seu âmbito de competência. Sem a pretensão de provar algo cientificamente ou criar algum objeto artístico bem acabado, “seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (idem. p. 16). Reconhecendo alguns célebres ensaístas, como Benjamin e o jovem Lukács, Adorno cita este último, que traz importantes considerações sobre o ensaio. Para Lukács,

O ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. E como ele apenas ordena novamente, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem de sempre dizer a ‘verdade’ sobre elas, encontrar expressão para sua existência”. (LUKÁCS. Georg. A alma das formas. 1911, p. 23. *Apud* ADORNO, O ensaio como forma. p. 16)

O ensaio situa-se como uma experimentação livre e sua preocupação não está no campo da ordenação, mas da interpretação. Não se preocupa em responder à questões diversas, mas em mobilizar a dúvida como exercício sensível. Segundo Adorno,

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (ADORNO, op. cit. p. 35)

Aldous Huxley também apresenta uma interessante reflexão sobre os pilares do ensaio que são fundados em três pólos identificados como: 1) o polo do pessoal e do autobiográfico; 2) o polo do factual, ou do concreto-particular; 3) o polo do abstrato-universal. Para este autor da segunda metade do século XX “os ensaios mais ricamente satisfatórios são os que fazem o melhor não apenas de um nem de dois, mas de todos os três mundos em que é possível o

ensaio existir”. (HUXLEY, 2002, p. 330 apud CORRIGAN, 2015, p. 18). São estes três pólos definidores do ensaio, conforme Huxley, que Corrigan admite a fim de demarcar um parâmetro ou guia para pensar o ensaio. “A razão e a interatividade variáveis dessas três dimensões criam uma forma representacional definidora que surge do legado literário do ensaio e que se estende e se reformula na segunda metade do século XX na forma do filme-ensaio”. (CORRIGAN, 2015, p. 18).

Desta forma considero que o caminho percorrido neste trabalho aproxima-se do ensaio, pois, levando-se em conta os três pólos propostos por Huxley temos, o primeiro, do pessoal e autobiográfico, que refere-se à minha presença enquanto morador e migrante na cidade, que vive e sente a sua realidade, além daquele que busca reconhecer-se através das fotografias, ainda que alheias, as que me fazem sentido, me afetam, me pungem, fazem sempre numa perspectiva subjetiva; o polo do factual ou do concreto-particular, que está relacionado à construção de uma cidade em específico, no caso a cidade de Uberlândia, que tem suas origem e processos de desenvolvimento sob determinadas condições históricas e factuais; e, por último, no pólo do abstrato universal, está a própria linguagem fotográfica e o problema da memória, do passado e do reconhecimento humano, em última instância, de que estamos dialogando com os mortos.

O poder do ensaístico reside na capacidade de absorver e mobilizar as mais variadas práticas relacionadas à palavra e à imagem, como podemos observar, por exemplo, através de escritos literários e ensaios fotográficos, mas a partir meados do século 20 foi o cinema que tornou-se o campo mais rico e privilegiado para o ensaio. Se Montaigne funda uma certa ontologia do ensaio literário, outros autores como André Bazin e Roland Barthes vão construindo um terreno fértil para a reflexão sobre o ensaísmo no território cinematográfico, sendo que com Chris Marker o ensaio ganha propulsão como estilo de pensamento reflexivo em sua dimensão audiovisual. Como características principais temos a narração, não como “voz de Deus”, mas como veículo da dúvida, a projeção da subjetividade, o questionamento da história e das linguagens, o escrutínio das imagens e a investigação sobre camadas de memórias individuais em relação à memórias coletivas e a valorização das experiências. Como afirma Thimoty Corrigan,

A história do ensaio demonstra, na verdade que o ensaístico é mais interessante não tanto pela maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa própria noção de *expressividade* e sua relação com a *experiência*, a segunda pedra angular do ensaístico (CORRIGAN, T. 2015. p. 21)

Nos últimos anos surgem os mais diversos tipos de ensaio, avançando o terreno literário e se manifestando em formas musicais, desenhos, esboços e progressivamente atingindo o campo da fotografia e do cinema, chegando até o mundo eletrônico-digital, através da internet, com seus circuitos próprios e redes públicas de contato e trocas virtuais.

No início do século, com a emergência da sociedade industrial moderna, vieram as imagens das fábricas, dos operários, das caldeiras, locomotivas, trânsito intenso de pessoas, das demonstrações de força das economias nacionais, e um cinema experimental como de Dziga Vertov em seu exemplar *O homem da câmera*<sup>29</sup>, ou Walter Ruttmann com *Berlin: Sinfonia da Metrópole*<sup>30</sup>. Já na contemporaneidade são predominantes outras formas de arranjos sociais, decorrentes da desindustrialização, da flexibilização das relações de trabalho, dentre outras mudanças processadas no seio da sociedade e da cidade. Haroun Farocki, numa instalação intitulada *Contramúsica* (2004), produzida a convite para a exposição *La ville qui fait signes*, o diretor escreve:

Atualmente, a cidade é extremamente racionalizada e organizada, como um processo de produção. As imagens que hoje definem o dia a dia da cidade são operacionais ou de controle: imagens para mapear o tráfego de veículos automotores, trens, metrô; imagens para a determinação da altura na instalação de antenas das redes de telefonia móvel; imagens para o reconhecimento de buracos nessas redes; imagens de câmeras térmicas que investigam a perda de calor de edifícios. Apesar dos calçadões, dos bulevares, das praças de mercados, das arcadas e das igrejas, essas cidades, - seja Berlim, seja Lille - se tornaram máquinas de morar e trabalhar. Também penso num remake dos filmes das grandes cidades, mas com outras imagens.<sup>31</sup>

Tais exemplos são trazidos pois além de serem referências na linguagem do cinema documental estes diretores, em momentos históricos distintos nutrem um interesse particular pela dinâmica das grandes cidades e propõe escritas audiovisuais que se tornaram emblemáticas no campo experimental e ensaístico no cinema e nas artes visuais.

Dziga Vertov, com sua obra basilar na história do cinema, é um dos realizadores pioneiros do documentário, e também retomado como referência para diretores ensaístas e artistas numa abrangência que vai desde o cinema às vídeo-instalações. Juntamente com a cineasta e montadora Elizaveta Svilova e o cineasta Mikhail Kaufman, realizaram um cinema onde o olhar cinematográfico busca se dar a partir da realidade, sem mediações ou presença de “matéria estranha”, à matéria que seria própria do cinema, as “cine-coisas”, ou seja, um trabalho com imagens que se procurava se desenvolver sem intervenções no sentido da dramatização ou da roteirização dos procedimentos, que seriam vistas como ingerências da

<sup>29</sup> Disponível em: <https://youtu.be/NWtNKIRBn98>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>30</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ONQgIvG-kBM>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>31</sup> FAROCKI, H. *Diário La Ville qui fait signes*, 2004 In: Texto do catálogo da Exposição: Quem é responsável. IMS, 2019, p. 5

literatura ou do teatro no cinema, tendo a montagem a função de excelência na construção filmica desde a tomada da câmera até o recortar e colar dos fotogramas na mesa de montagem, imagens de um procedimento que ganha as telas *d'o homem com a câmera*, como função de metalinguagem filmica.

Sergei Eisenstein que, embora tenha sido quem mais promoveu teoricamente e na prática o cinema russo pós-revolucionário, batalhou pelo desenvolvimento de uma linguagem propriamente cinematográfica e reconheceu na essência do cinema o processo da montagem, diferenciava-se de Vertov, uma vez que este último recusava a dimensão do patético nos filmes, acusando os diretores que utilizavam-se do recurso das dramatizações, de estarem a reboque de David Griffith, realizador americano, criador da montagem orgânica. Embora os russos estivessem preocupados em criar um cinema orgânico e, ao mesmo tempo dialético, a dialética de Vertov se centrava na tentativa rompê-la, “em seu entender, a dialética devia romper com uma Natureza ainda excessivamente orgânica e com um homem muito facilmente patético”. Conforme Gilles Deleuze, “Vertov esforçava-se para que o todo se confundisse com o conjunto infinito da matéria, e para que o intervalo se confundisse com um olho na matéria, câmera”. (DELEUZE: 1985, p. 50)

Oriunda dos cinejornais, assim como Vertov, Esther Schub é, sem dúvida uma das mais importantes referências no campo do documentário e do cinema de arquivo, sendo pioneira na realização de filmes com material apropriado. Originalmente montadora, a diretora ucraniana, marca uma diferença que a distingue de Vertov, embora o reconheça como parte de sua escola cinematográfica.

O caminho da minha geração que foi trabalhar no cinema não esteve relacionado a uma formação de ensino superior em cinematografia. Simplesmente não havia onde recebê-la. Por isso, minhas universidades foram outras - a mesa de montagem, os fotógrafos, os diretores do cinema atuado e Dziga Vertov. Mas com o passar do tempo eu e ele nos afastamos cada vez mais. Nós discutimos muito e intensamente. Eu reconhecia seu talento e travava com ele uma disputa de princípios, me posicionando contra os manifestos dos Kinocs. Assim se chamava o grupo de Vertov. Eu não aceitava sua recusa em trabalhar com base em um roteiro. (SCHUB, E. 1959. In: LABAKI (Org.) 2015, p. 52-53)

Na França temos um dos principais responsáveis pela criação do ensaio cinematográfico, Chris Marker, o mais importante realizador deste campo, em que o ensaio é explorado quase como uma obsessão de uma vida por imagens, pela compreensão do mundo, inspirado pelo cinema russo de Eisenstein, Dziga Vertov e Alexander Medvedkine, além Tarkóvski e Hitchcock, bem como seus conterrâneos e contemporâneos, Alain Resnais e Jean Luc Godard.

Já na década de 1950 Chris Marker e Alain Resnais produziram os primeiros ensaios filmicos, como *Les Statues Meurent Aussi* (1953)<sup>32</sup> e *Tout la Mémoire du Monde* (1956)<sup>33</sup>. André Bazin veio dizer mais tarde, numa crítica sobre o filme *Lettre de Sibérie* (1957)<sup>34</sup>, que Marker marca o gênero do ensaio cinematográfico, não como um modelo fechado, mas “um ensaio documentado pelo filme”. Bazin remete, então, ao conceito de ensaio, como desenvolvido na literatura, como uma “escritura” poética ao mesmo tempo histórica e política. Entretanto o uso da voz over como uma “inteligência verbal” e não como a clássica “voz de Deus” demarcam uma diferença especial no cinema deste diretor. Além disso, Chris Marker é precursor na criação dos foto-filmes, com *La Jetée*<sup>35</sup>, em 1962, uma ficção científica feita com imagens fotográficas.

Destacamos aqui um filme mais recente, realizado a partir da apropriação de fotografias por Marker, *Le souvenir d'un avenir* (2001)<sup>36</sup>, onde o diretor usa da montagem de imagens fotográficas juntamente com o recurso da voz over como uma espécie de recordação narrativa, ou uma nostalgia reflexiva, a partir das imagens produzidas pela fotojornalista Denise Bellon nas décadas de 1920 a 40. O enredo parte do lugar da fotógrafa no período entre guerras e o filme é construído por camadas narrativas onde se encontram a história de vida pessoal de Bellon, a dimensão técnica do avanço da fotografia, aspectos da história de revistas e agências especializadas, como a Alliance Photo, além do movimento surrealista e vanguardas artísticas dos anos 1920 e 30, uma camada macro histórica sobre a geopolítica do stalinismo em ascensão, as marcas da guerra, a criação de ditaduras totalitárias e a questão colonial francesa sobre povos africanos, entre outras que se apresentam em meio à reflexão de caráter afetivo entre a vida pessoal da fotógrafa e seus registros e a subjetividade empática do narrador.

O trabalho de desmontagem e montagem markeriano se relaciona com a imagem dialética benjaminiana, pois é através do “salto que se imobiliza”, em uma conjunção de tempos, que se torna possível construir uma história liberadora dos aspectos recalçados e reprimidos. Tal imobilização interrompe o fluxo na imagem dialética e captura configurações insuspeitas por meio do procedimento que se relaciona com a montagem filmica. (KOIDE. 2012. p. 347)

Numa sequência de *Le souvenir d'un avenir*, Marker fala sobre o corpo humano, que na década de 1930 ganha destaque na fotografia e no cinema. Corpos que são mostrados nas

<sup>32</sup> Disponível em: <https://youtu.be/hzFeuiZKHcg>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>33</sup> Disponível em: <https://youtu.be/7n4XsgsoWnQ>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>34</sup> Trailer disponível em: <https://youtu.be/x0NZZdZPSkw>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>35</sup> Disponível em: <https://youtu.be/aLfXckFQtXw>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>36</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Lc9Wz7kySUA>. Acesso em: 04/08/2019

imagens técnicas realizam-se também no plano da vida material, na relativa liberdade do entre-guerras, com os “esportes, camping, natação, alpinismo”, etc, os corpos projetam-se nas imagens e “conquistam sua liberdade”, após o martírio dos corpos na Guerra de 1914-1918. Corpos que saltam, como os paraquedistas que, naquela época, também ganham projeção nas imagens técnicas. No momento em que mostra foto de um paraquedista feita por Denise Bellon, o comentário de Marker diz: “Também se descobre o céu. Nos mesmos anos que viram nascer o paraquedismo amador. Isso é o que a memória decifra. Em pouco tempo a palavra ‘paraquedista’ somente designará os soldados”. Nestes trechos Marker sobrepõe às fotografias de Bellon imagens em movimento, provavelmente de cinejornais, de paraquedistas na segunda guerra mundial saltando sobre os campos de batalha. A técnica da fusão de imagens, também usada no trecho anterior sobre os corpos, mostra as fotos artísticas da fotógrafa de belos e atléticos corpos, com filmagens de exercícios militares por soldados em regimes totalitários. Marker recorre a esta técnica fusão na montagem para provocar reflexões sobre as reconfigurações semânticas entre os corpos que saltam em imagens poéticas e os corpos moldados pela guerra e pelos regimes de violência, sobrepondo imagens em movimento de arquivo, que trazem um caráter documental da realidade sobre as fotografias oníricas de Bellon.

Agnés Vardà, em *Salut les cubains* (1963), um fotofilme realizado com imagens feitas em Cuba, quando a fotógrafa e diretora, em viagem para conhecer o país a convite do Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas (ICAIC), produz cerca de três mil fotografias sobre a vida e o cotidiano do povo, das pessoas simples, das festas, dos dançarinos, etc. Na montagem, que se realizou com parte destas imagens, Vardà se vale do ritmo das músicas regionais, como o *cha-cha-cha* e a *humba* para dar a dinâmica das transições fotográficas acrescentando, através de sua própria voz em *off* e de outro narrador, Michel Piccoli, reflexões e percepções poéticas e políticas sobre a vida dos cubanos naquele momento histórico pós-revolucionário.

Com simples transições e sequências de imagens fotográficas, às vezes em pequenos intervalos consecutivos (como a de um dançarino de *cha-cha-cha*), se extrai o cinematográfico a partir da montagem de sequencias fotográficas. Percebe-se, assim desde o princípio da tomada das imagens pela diretora, uma ideia de montagem presente no pensamento do filme, da produção à pós-produção, sendo que neste último estágio acrescentam-se outros elementos estruturais da narrativa.

Além da montagem rítmica, cabe destaque ao tom reflexivo da narração, que parte do *Eu* ao outro, num ciclo que se repensa subjetiva e historicamente, a montagem, como

possibilidade de organização do pensamento, que é conclamada pela narradora no início do filme: - “Estive em Cuba e trouxe essas imagens desordenadas / Para classificá-las fiz esse filme-homenagem”, diz a voz de Vardà, que oferece ao espectador uma ideia de subjetividade e alteridade, construídas no processo de realização do filme e ao mesmo tempo nas relações que se estabelecem no encontro das pessoas e na possibilidade do olhar retrospectivo reflexivo da montagem que opera sobre os registros imagéticos destes encontros humanos, daí a potência do ensaio que repensa o eu a partir da diferença e do reconhecimento entre culturas distintas como a de uma cineasta europeia cujo trabalho se insere num contexto político de Guerra Fria e nas esperanças latino-americanas de libertação anticolonial.

A diretora belgo-francesa, em outro filme qualitativamente importante, *Ulysse* (1983), embora utilize de recursos como a produção de entrevistas, por exemplo, parte de uma única fotografia de sua própria autoria, do seu arquivo pessoal, como argumento, um argumento visual. No primeiro plano uma cabra morta numa praia, depois um homem e um menino nus na areia, o menino sentado volta seu olhar à cabra, o homem de pé, de costas para fotógrafa, olha para o mar. É uma imagem potente, cheia de significados, que a diretora desdobra numa abordagem (meta)reflexiva própria de seu estilo cinematográfico experimental, onde a fotografia é utilizada para disparar uma escrita audiovisual sobre o tempo, a memória e os regimes de visualidade das imagens.

Outro realizador extremamente importante nesse campo é Haroun Farocki. Seus filmes escrutinam as imagens, instalando um questionamento constante sobre o que está sendo visto, de forma que este autor também passa a compor uma referência obrigatória quando se trata de experimentar o ensaístico no cinema e nas artes visuais. Além de filmes, Farocki também produziu instalações de videoarte e produções para museus e exposições. Também influenciado por Vertov, Farocki se inspirou no cineasta russo, em especial em *O homem com a câmera*, buscando, inclusive, atualizar o sentido da dialética das imagens vertovianas, do olho maquínico que se expressava na dinâmica da cidade e dos trabalhadores soviéticos, nos mais diversos componentes da sociedade industrial de massas, além de Walter Ruttmann que em seu *Berlim: Sinfonia da metrópole*, reconstrói, como expressa o título, através de uma montagem sinfônica de imagens urbanas, a capital Alemã em 1927. Farocki dedicou sua extensa obra, de mais de 120 filmes e instalações, além de textos escritos e realizações de curadorias, “à anatomia social das imagens”. Seus trabalhos apresentam certa aridez e muito rigor em termos conceituais e formais, investigando o significado oculto de planos, sons e palavras produzidos ou apropriados por ele.

Em um trabalho que se utiliza de imagens que retomam o tema primevo da história do cinema, filmado pelos irmãos Lumière, Farocki, realiza *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995), onde recupera e apresenta em várias telas simultâneas, trechos de filmes com este tema. Lembra o realizador que

A primeira câmera da história do cinema focalizou uma fábrica, mas, depois de cem anos, pode-se dizer que a fábrica como tal atraiu pouco o cinema; mais exatamente a sensação que causou foi de repulsa. O cinema sobre o trabalho ou o trabalhador não se constituiu em um gênero central, e o espaço diante da fábrica ficou relegado a um lugar secundário. A maioria dos filmes narra aquela parte da vida que se dá depois do trabalho. (FAROCKI. H. *Trabalhadores saindo da fábrica*. In: LABAKI *Op. Cit.*, p. 213)

Embora o “motivo do portão”, em referência ao portão pelo qual saem os operários da fábrica dos Lumière, em sua forma literária, esteja presente desde a Odisseia de Homero, ou seja, desde os primórdios da literatura se utiliza metáforas da passagem, Farocki afirma, no entanto, que a fábrica, em si, não é um motivo literário e não é um tema que tenha sido adotado pelo cinema a partir de algum texto literário. Entretanto, diz o diretor, “não se pode pensar em nenhuma imagem cinematográfica que não recorra a imagens anteriores ao cinema, a imagens pictóricas, escritas, narradas ou inscritas em nossas mentes”. (*idem*. p. 219). Sobre o resultado do filme sobre o realizador, Farocki diz:

A montagem do filme teve sobre mim um efeito totalizador: assim que tive a montagem em vista, assaltou-me a ideia de que o cinema havia trabalhado durante cem anos sobre um único tema. Como se uma criança repetisse, durante um século, a primeira palavra que aprende a dizer para imortalizar a alegria de poder falar. Ou como se o cinema seguisse os passos dos pintores do Extremo Oriente, que sempre pintam a mesma paisagem até atingirem a perfeição e tornarem-se artistas de fato. O cinema foi inventado quando já não era mais possível acreditar nessa perfeição. (*Idem*. p. 218-219)

Assim, considero que Farocki realiza, com a Saída dos trabalhadores da fábrica de certa forma, o “programa” do Atlas Mnemosyne de Warburg, atualizando a forma e o conteúdo das relações semânticas das imagens técnicas para o universo do cinema e o mundo do trabalho que se fundem numa perspectiva ontológica da imagem em movimento. Como se o gesto de caminhar e a passagem pelo portão que representa a saída da peleja do trabalho para a uma relativa liberdade de vida, considerando que essa dimensão ganha mais relevância quando se trata de trabalhadores fabris e operários

O processo autoral de construção das obras audiovisuais se efetiva, na prática, através da montagem, onde se realizam as operações de reconfiguração de sentidos, de ressignificação de imagens pré-existentes. É na montagem onde reside a essência da arte

cinematográfica, que se aproxima dos sonhos e dos desejos humanos. Adriana Menezes, sobre a natureza desta afirmação diz:

Desejar é selecionar, é trabalhar com a memória para transgredir, tirar as coisas de seus lugares habituais, produzir rupturas e novos vínculos, ou novos lugares de percepção e atuação; retomar material existente é criar para eles novos lugares, é produzir novas memórias”. (MENEZES, 2013, p. 14)

Essa busca por novos lugares implica uma mudança prática e de posição: o artista se torna antes um manipulador de signos do que produtor de objetos de arte e o espectador tende a ser um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo em termos estéticos ou o consumidor do espetacular. (FOSTER, 1996).

As apropriações devem agir no horizonte crítico da tomada do arquivo e sua reflexão. Trata-se de apoderar-se das imagens dadas, do turbilhão de imagens, da montanha de escombros, para dali produzir um sentido que sirva para desmascarar o processo de reificação subjacente à própria produção de tais bens culturais. (ELIAS, 2017, p. 147).

O exercício de organização das séries fotográficas e a montagem das sequências ajudaram na composição final de um fotofilme intitulado *Terra Fértil*, que é um ensaio que integra parte da exposição que é construída, ela mesma como uma exposição-ensaio, cujo fotofilme ensaia, portanto, a tentativa de uma escrita audiovisual sobre a cidade, vista a partir de arquivos fotográficos. Na tentativa de mapear as principais referências para este trabalho, trataremos, a seguir, de alguns exemplos no campo da feitura de filmes-ensaio que se realizam a partir da montagem de fotografias como elemento fundamental da narrativa cinematográfica.

### **Alguns fotofilmes de arquivo no Brasil**

Como referências para os chamados fotofilmes, no Brasil, o pioneiro foi Marcelo Tassara, com o filme *A João Guimarães Rosa* (1968)<sup>37</sup> realizado a partir de fotografias de Maureen Bisilliat, feitas em expedições ao interior de Minas Gerais na busca de refazer os caminhos pelos quais passou o escritor durante as pesquisas de campo que geraram *Grande Sertão Veredas*, publicado em 1956. Tassara também realizou o filme *Abeladormecida: entrada numa só-sombra* (1978)<sup>38</sup>, apresentado como pesquisa de mestrado, é uma narrativa montada a partir de uma única imagem fotográfica, que mostra um casal de nordestinos pobres, em que a mulher segura o filho pequeno no colo. A partir desta fotografia desdobra-se

<sup>37</sup> Disponível em: <https://youtu.be/150x97qZQvI>. Acesso em: 04/08/2019

<sup>38</sup> Disponível em: <https://youtu.be/cRtNuXP2X-U>. Acesso em: 04/08/2019

uma narrativa ensaística e experimental explorando inúmeros detalhes e enquadramentos da imagem. Os detalhes dos corpos, as partes da casa, os olhares, os objetos, etc. Estes filmes podem ser compreendidos dentro do gênero dos fotofilmes de apropriação, segundo o pesquisador Érico Monteiro Elias, “fotofilmes de apropriação” são

filmes que resultam da transposição de um arquivo de fotografias existente previamente, cuja finalidade inicial não era a de ganhar o formato cinematográfico. Ao transpor um arquivo fotográfico para a tela do cinema diversos procedimentos criativos são utilizados, propiciando uma nova leitura das imagens “apropriadas”. As fotografias ganham uma duração, sua fruição passa de um tempo flexível a um tempo determinado. O mesmo ocorre com a dimensão espacial. Torna-se possível fazer movimentos de câmera no interior das imagens estáticas, criando um estranhamento bastante peculiar. O realizador reenquadra as fotografias segundo sua intencionalidade. O espectador não tem controle sobre o fluxo proposto. (ELIAS. 2016, p. 2)

Pensando nesta perspectiva, então, o arquivo fotográfico adquire outras significações pois é apropriado e colocado em jogo com outras informações que são adicionadas à narrativa, ou seja, o arquivo é (re)contextualizado, ou melhor, (re)construído.

No cinema, é importante ainda lembrar que o som assume grande importância, seja por meio da narração ou por meio de trilhas, ruídos, paisagens sonoras e efeitos sonoros os mais diversos. As duas dimensões do cinema, visual e sonora, são entrelaçadas atuando cada uma a sua maneira, porém concomitantemente, por contraste ou por complementação. A construção da significação depende sem hierarquia da combinação dessas duas dimensões intrínsecas à montagem audiovisual. Nessa operação o arquivo fotográfico é transformado em ensaio, que por sua vez transforma-se num outro arquivo, entendido como forma de organizar sentidos através de registros histórico-imagéticos-sonoros.

É comum a utilização de *voz over* em quase todos os fotofilmes, além de texto e outros elementos, como o acréscimo de trilha sonora, efeitos, ruídos, mas principalmente o texto, a palavra, é que conduz a leitura das imagens que são vistas. De acordo com Michel Chion, ocorre um fenômeno do “valor acrescentado”, que significa

o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. (CHION. p. 12.)

Outra produção extremamente importante neste campo, que se tornou referência para o trabalho é *Rio de Memórias* (1983)<sup>39</sup> que tem como “personagens”, ou temas principais, a própria história da fotografia no Brasil e a cidade do Rio de Janeiro, que passa a figurar no universo das imagens técnicas a partir da introdução do daguerreótipo pelo Abade Louis Compte em 1840, quando foram produzidas as primeiras imagens da cidade: o Largo do Paço, a Praça do Peixe, o Mosteiro de São Bento: imagens estas que marcam a introdução pioneira da técnica da fixação da imagem, “num processo que levava cerca de 9 minutos”. Logo a fotografia ganha atenção e prestígio com Dom Pedro II, que impulsionou o desenvolvimento do ofício fotográfico, ele mesmo produzindo fotografias, além de promover a organização de coleções, prêmios, condecorações aos fotógrafos que tinham, na capital do Império, o cenário das primeiros registros produzidos. O filme começa apresentando os desenhos de vistas do Rio de Janeiro que também se tornariam rapidamente motivos fotográficos privilegiados na cidade até que ocorre a introdução dos daguerreótipos, que consagram uma “revolução nas artes do desenho”.

A narração parte de uma breve caracterização do espaço, do território de onde se fala: O Rio de Janeiro, “uma bucólica cidade de 140 mil habitantes divididos entre senhores e escravos”, para, daí em diante, entrar no âmbito da história da fotografia e, por conseguinte do Rio de Janeiro e do Brasil. É um ensaio que conta, basicamente com a montagem de imagens fotográficas, *voz off* e efeitos sonoros, e apresentam uma perspectiva histórica e etnográfica da introdução da fotografia a partir da cidade do Rio no fim do século 19. Há também algumas passagens em que são utilizadas encenações com atores: um fotógrafo que manipula sua câmera, uma família que observa um álbum de fotografias, etc. Tais trechos compõem um todo orgânico do filme, uma vez que as imagens em movimento produzidas e inseridas na narrativa audiovisual coadunam com a estética geral da obra em termos de cores (preto e branco), cenários e figurinos. As animações fotográficas seriam resultado dos gestos de manipulação da câmera e das imagens durante a captação e a revelação, que encenadas no filme, convertem-se no fotógrafo e seu aparelho que encenam a produção das fotografias de arquivo que são apresentadas. O filme é dividido em alguns subtemas, a saber: a introdução dos primeiros daguerreótipos, a difusão da fotografia através de sua popularização e comércio, as imagens da escravidão, a atração de contingentes de imigrantes europeus no processo de introdução de mão-de-obra livre, as organizações operárias, as primeiras greves, o

---

<sup>39</sup> Disponível em: [https://youtu.be/OEP2AT5CN\\_A](https://youtu.be/OEP2AT5CN_A). Acesso em: 04/08/2019

processo de higienização da cidade, os carnavais, as diversões públicas, etc, evocando trabalhos de grandes fotógrafos como Marc Ferrez e Augusto Malta.

O filme, cuja narração poética é conduzida por Rubens Corrêa, é entremeado por respiros, compostos por efeitos sonoros sobrepostos às fotografias criando uma diegese própria à narrativa que se estabelece a partir as imagens, ao mesmo tempo em que traz elementos narrativos extra-imagéticos, garimpados nas pesquisas bibliográficas e de arquivo. Ao apresentar as fotografias da cidade, com sua população, comércio, meios de transporte, por exemplo, ouve-se os sons de pessoas conversando, e o barulho dos animais puxando as charretes; quando apresentadas as fotos dos negros trabalhando na lavoura de café, sons de cantos de trabalho, quando apresentadas fotografias de momentos de lazer, o som de pessoas e crianças se divertindo, e assim por diante. As trilhas sonoras inseridas seguem a mesma lógica de montagem para composição da diegese fílmica e ambientação temática. Breves trechos encenados da câmera fotográfica e das imagens sendo manipulados vêm, como que para reforçar o *leitmotiv*, no sentido de que o filme não é somente sobre a história da fotografia, mas também é feito *com* fotografias. Um caráter de valorização da fotografia e de homenagem aos fotógrafos, constituem algumas das potências deste ensaio, que pode ser representado pelo último trecho da narração, enquanto se mostra a tomada de uma fotografia que é mergulhada em solução química e vai revelando lentamente uma vista da cidade do Rio de Janeiro, diz: “A fotografia é uma linguagem compreendida por todos os povos. Ela é testemunha dos sofrimentos, das lutas e vitórias dos homens, ajudando-os a vencer o espaço e o tempo, perpetuando e universalizando a história e a imagem dos indivíduos e da humanidade”. E conclui, com a frase “As civilizações que não conheceram a fotografia morreram duas vezes”.

Rio de Memórias representa uma dos mais importantes ensaios que tem no tratamento audiovisual da linguagem fotográfica, a sua forma e conteúdo, a reconstrução de um arquivo conceitual e poeticamente articulado em uma metalinguagem *fotofílmica*.

Formas ensaísticas também podem se apresentar em espaços de museus e galerias, como a exposição *São Paulo: Três Ensaios Visuais*<sup>40</sup>, no instituto Moreira Salles em São Paulo, com curadoria de Guilherme Wisnik, que é dedicada à maior metrópole brasileira e mostra fotografias da segunda metade do século 19 até século 21. Exposição esta que inaugurou o espaço de projeção do recém construído prédio do IMS-SP, é composta totens interativos e uma projeção em sala escura dos ensaios intitulados *Construção/Demolição*, *Letreiros* e *Personagens*. Não se vê fotos analógicas em quadros pendurados nas paredes,

---

<sup>40</sup> Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/sao-paulo-tres-ensaios-visuais/>. Acesso em: 04/08/2019

mas entrando na primeira sala encontram-se três totens interativos nos quais você pode sentar-se em bancos duplos e interagir com uma tela *touchscreen* localizada na extremidade do totem, que funciona como em uma mesa eletrônica, permitindo navegar pelos arranjos temáticos e cronológicos que mostram as imagens fotográficas digitalizadas com informações sobre os referentes e os autores, além de permitir explorar os detalhes da fotografia com aproximações em zoom e navegação em abas e links com informações sobre os fotógrafos, os lugares fotografados, e os personagens retratados.

A parte da exposição reservada à abordagem propriamente ensaística fica para a sala escura onde ocorre uma projeção audiovisual criando um ambiente imersivo-reflexivo através dos três ensaios que são exibidos em sequência, num formato de vídeo-ensaio-fotográfico, cuja narrativa é montada a partir da animação de fotografias e voz over. As fotografias são de Militão Augusto de Azevedo, Marc Ferrez, Hildegard Rosenthal e Vincenzo Pastore, Alice Brill entre vários outros fotógrafos que retrataram a capital paulista desde 1862 até 2017.

O primeiro ensaio, *Construção/Demolição* traz fotografias de São Paulo ainda quando vilarejo e reflete sobre as transformações que a cidade passou em pouco mais de um século de uma pequena vila para uma das maiores metrópoles mundiais, é uma reflexão sobre as mudanças provocadas pela ação das pessoas na cidade, mas também uma reflexão sobre o tempo. *Letireiros*, é o ensaio seguinte e traz fotografias da cidade no decurso do século 20 e mostra como a cidade esteve, por muito tempo, repleta de letireiros e *outdoors*, o que foi alterado em 2007, quando foi promulgada a “Lei Cidade Limpa” que proibiu as peças publicitárias na paisagem urbana. É uma parte do ensaio que trata também do consumo e comércio, da evolução do design tipográfico e da propaganda. Por fim, o ensaio *Personagens* apresenta fotografias principalmente de imigrantes que partiam para a cidade em busca de trabalho, chegando de trem, ônibus ou caminhões, estas imagens são complementadas pelas fotografias da presença destes sujeitos nas ruas e lugares da cidade da cidade.

A narração de Celso Sim traz um texto assertivo, mas não impositivo, que acompanha a dinâmica das animações fotográficas, cuja edição valeu-se do uso de multitelas onde uma foto era apresentada em relação a outra, sendo substituída pela seguinte, geralmente disposta em paralelo, com relação à uma ou duas imagens simultaneamente, como um sofisticado *slideshow*, através de transições em deslocamentos verticais ou horizontais, cuja técnica de edição/animação é conhecida como *Split-screen*. O espectador na sala escura mergulha na projeção de alta resolução de imagem e som e vê à sua frente imagens de mais de um século da cidade, ouve uma narração associada à forma ensaística de apresentação da história fotográfica de São Paulo. A exposição tem a capacidade de mobilizar sensações de

distanciamentos e aproximações. Obviamente para quem é paulistano a percepção dos ensaios pode se dar de uma forma diferente de um turista, por exemplo. Para alguém de fora, que se vê naquela situação, como eu, ocorre uma certa identificação com os imigrantes daquela metrópole, além do interesse particular suscitado pelas imagens técnicas em relação à memória urbana.

Tão complexa quanto a discussão acerca das fronteiras e definições entre documentário e ensaio são as possibilidades e formas em que o audiovisual de caráter factual se manifesta desde os festivais de cinema, programas de televisão, até os museus. Após as reflexões sobre algumas referências artísticas passo a apresentar o projeto de construção de uma exposição-ensaio, que tem por objetivo criar uma visualidade múltipla sobre o arquivo, com base nos sistemas do Atlas, em uma disposição que também se assemelha às telas de ilhas de edição de TV, mas que também busca chegar próximo à uma narrativa ensaística cinematográfica, através da construção de um fotofilme, tudo isto projetado em uma sala, galeria ou museu, mas que também poderia ser pensado e adaptado para outros espaços virtuais.

### ***Terra Fértil: Um ensaio de apropriação***

Talvez o ensaio audiovisual de apropriação de arquivos seja um dos poucos tipos de “documentário”, entendido como categoria que abarca filmes factuais ou de “não-ficção”, em que se possa admitir um certo controle através de um roteiro de montagem, portanto, sem as dificuldades clássicas conhecidas do gênero, ou seja, a imprevisibilidade da produção, quando a equipe sai para filmar, submetida às circunstâncias da realidade. O filme feito a partir da apropriação de arquivos, uma vez definida a opção por trabalhar apenas com estas imagens oriundas da pesquisa, lida com células elementares de montagem, que, no caso das fotografias, se assemelhariam a fotogramas isolados e descontínuos, como se fossem fragmentos perdidos de longas e desconstruídas sequências cinematográficas.

Pode ser que haja uma imprevisibilidade na produção dos filmes a partir de arquivos apropriados, porém o imprevisível se dá geralmente no processo de pós-produção, que se confunde como a própria (pré)produção do filme, ou seja, envolve a desde montagem que se apresenta a partir do levantamento de dados até a edição, quando estes dois processos não são praticamente concomitantes. O que não significa que não possam surgir dúvidas e imprevistos em todos estas etapas que se relacionam constantemente. São momentos em que

podem aparecer as incertezas do montador/diretor no processo de tentativa-erro, ou seja, na prática experimental, dos sucessivos rearranjos e cortes até o “corte final”.

O projeto de exposição-ensaio demonstra um processo experimental, que ocorreu antes e simultaneamente à feitura do ensaio audiovisual, que é o fotofilme *Terra Fértil*. Mostra o meu processo de experimentar e organizar algumas séries de imagens e busca pensar a cidade em uma perspectiva subjetiva, mas de um sujeito parcialmente oculto, que não se apresenta em primeiro plano, ele apenas conhece algumas imagens do passado da cidade onde mora, e questiona como estas imagens integram as narrativas que ele ouve, desde que começou a compreender os discursos proferidos mais recorrentemente nas narrativas populares e meios de comunicação locais.

Mais do que um migrante cujas necessidades se dão no campo do reconhecimento geográfico ou econômico do lugar, o narrador é alguém que deriva pelos arquivos, como um *flâneur* que perambula pela memória histórica materializada em imagens fotográficas, não apenas conhece os espaços urbanos através de registros materiais, mas também os vestígios do passado, numa *flânerie* pelas ruínas da memória reveladas através da intervenção no arquivo. Entretanto o *flâneur* que observa os arquivos digitais da cidade sabe que não tem mais o privilégio de caminhar pausadamente, contrariando o fluxo rápido das coisas ditas modernas. Seu olhar é arrastado pelo turbilhão das imagens de modo que, ao mesmo tempo em que se sente afetado positivamente por esta velocidade, também quer libertar-se dela.

Chego à conclusão que que uma possível abordagem foi me colocar enquanto narrador viajante, ainda que isso não seja dito explicitamente, o narrador do ensaio é um estrangeiro que vem se instalar na cidade. Na tentativa de encontrar um caminho para a narratividade e tentando me inspirar em Benjamin, chego às suas observações sobre Nikolai Leskow, em que Benjamin propõe:

Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra. Se se quer presentificar estes dois grupos nos seus representantes arcaicos, então um está encarnado no lavrador sedentário e o outro no marinheiro mercante. De fato, os círculos vitais de ambos de certo modo produziram sua própria linhagem de narradores. (BENJAMIN, 1983, p. 58)

A partir destas considerações de Walter Benjamin, temos dois tipos idealizados de narradores, representados pelo lavrador sedentário e pelo marinheiro mercante, ou seja, trabalhadores que, sendo um, fixo na terra, conhece as histórias das pessoas que viveram nela; e outro itinerante que, vivendo dos deslocamentos pelos vários lugares nos quais passou, traz consigo experiências dignas de serem narradas. Se pensarmos nestas duas figuras de

narradores ideais e tentarmos traduzi-los ou adaptá-los à compreensão de um outro contexto, anacrônico, mas verossímil, das narrativas oficiais da cidade consignadas pelo arquivo e pelos meios de comunicação, como abordamos anteriormente no segundo capítulo, observamos uma certa prevalência das narrativas do homem sedentário. A contradição, porém, é que o discurso oficial não provém exatamente de trabalhadores, mas daqueles que se apropriaram da imagem do trabalho para atrair contingentes de trabalhadores através de uma mensagem designada a promover domesticação dos viajantes e convencê-los de se fixarem na terra, porém, de acordo com as perspectivas de consolidação de uma comunidade baseada em valores que não são propriamente nativos, nem propriamente itinerantes, mas situam-se entre estes dois lugares, tendendo à conformações mais conservadoras no espectro político e social do país.

Quais seriam, então, os elementos que caracterizam a dimensão pessoal do narrador no ensaio *Terra Fértil*? Ou, como o realizador se apresenta em condições de reivindicar para si a prerrogativa de narrar com imagens alheias apropriadas de um arquivo a história de uma cidade na qual o seu pertencimento nela pode ser questionado? Ora, minha condição de pertencimento à cidade se dá como de forma geral também se deu a presença da maioria da população urbana ao longo da história, ou seja, como migrante. A condição subjetiva que marca a minha relação com a cidade é a mesma do viajante em busca de condições de vida. Assim como um forasteiro que se instala em determinada localidade e busca compreender o lugar em que se encontra, o *eu* subjetivo no ensaio busca compreender o lugar das imagens na construção da memória urbana coletiva. Como quando um morador recém chegado busca conhecer seus vizinhos, o narrador procura visualizar os espaços públicos e privados, os lugares comuns de produção e circulação das coisas na cidade, através de fragmentos de memória, pedaços de histórias, através de imagens.

É comum o fato de haver viajantes que se instalam constantemente nos centros urbanos, mas são poucos aqueles que se apropriam das fotografias de seu arquivo público, por isso a necessidade de externar este processo de apropriação, ou seja, não estar de posse de tudo isso e guardar apenas para mim, mas dar a ver não só aquilo que já é conhecido, através de outros regimes de visualidade, quanto aqueles documentos que, por ventura, estavam escondidos no arquivo, e apresentar outras formas de relações e combinações possíveis desse material.

O narrador, portanto é um migrante que se instala buscando oportunidades no presente e tem o privilégio de ter acesso à imagens do passado da cidade, do lugar onde ele vai se instalar, da comunidade precedente, através de imagens de arquivo, o que lhe permite uma

perspectiva histórica e, ao mesmo tempo, estética sobre o passado, que se dá em função das técnicas fotográficas empregadas.

O narrador reflexivo vai observar e refletir como chegavam as pessoas, as dificuldades das estradas e dos transportes, as primeiras construções, as casas, as ruas, as praças, o esforço de modernização, as obras e os asfaltamentos, os primeiros prédios. Vai observar as instituições civis, a câmara municipal, a prefeitura, os fóruns, os cartórios, as empresas; vai observar as famílias tradicionais e as famílias populares, as escolas, professores e alunos. Vai observar os lazeres, os esportes, as celebrações e quem participa delas; as solenidades, o carnaval, os divertimentos públicos; vai observar também as tragédias, os acidentes, as mortes e as mazelas; os personagens desde os mais ilustres aos miseráveis; as pessoas importantes e de quem elas se cercam, bem como os excluídos da sociedade, os loucos, os mendigos, os marginalizados. Vai observar as festas populares, os carnavais, o congado, as resistências políticas, greves, quebra-quebras.

Inúmeros temas se apresentam, alguns deles são sobressalentes nas imagens e tem a ver basicamente com os processos de trânsito de pessoas, chegada e saída da cidade, migração e instalação na urbe que tem a sua dinâmica constantemente modificada pelo fluxo de pessoas que aumenta rapidamente. O ritmo da cidade vai se intensificando, o comércio e as indústrias vão surgindo, os espaços vão se modificando. Na medida em que isso acontece vamos percebendo as mudanças técnicas das máquinas, os trabalhos vão se tornando mais especializados, bem como os avanços técnicos da fotografia são percebidos pelo observador das imagens.

O narrador vai observar e refletir, com atenção especial, sobre a própria fotografia, pois este é o elemento principal do ensaio, aquilo que define sua forma e conteúdo, ou seja, o fotofilme ao mesmo tempo em que pensa sobre a construção das narrativas na cidade, pensa também sobre as imagens que são usadas na produção dessas narrativas, os usos diversos possíveis das imagens fotográficas, sua dimensão histórica, social e mercadológica. Assim, procura-se aproveitar a potência de reflexão que a própria metalinguagem traz neste caso, um filme feito com fotografias em que se pensa sobre a fotografia.

Decidi iniciar e encerrar o ensaio com a mesma foto, que eu mesmo a intitulei *A fiandeira*. Esta fotografia consta na coleção de Jerônimo Arantes, o primeiro arquivista da cidade, com a seguinte descrição: “Descendente de escravos de Felisberto Carrijo trabalhando na Fazenda Tenda”. (cf. catálogo da Coleção Jerônimo Arantes). A foto mostra a mulher que olha firmemente para a câmera, enquanto suas mãos manipulam com precisão o algodão que se transforma num fio acabado, através de um rústico tear e de seu saber técnico que opera

naquele instrumento, um produto pronto para ser usado ou vendido. Uma linha que vai tecer uma trama e tornar-se um tecido. A potência desta fotografia me marcou como um punctum. Aquela mulher negra que provavelmente teve sua vida dedicada a servir, sendo filha de escravos daquele que foi considerado o fundador da cidade, sobreviveu do próprio trabalho em condições de semiescravidão na fazenda da família dos proprietários brancos. Não teve, sequer, o direito de ter seu nome registrado, continuando a figurar para a posteridade como uma propriedade, vinculada ao nome do patriarca-mor e consignado pelo Arquivo Público.

O olhar que encara a câmera com firmeza, mas também com desconfiança, o gesto de trabalho e a singeleza das mãos que sentem a textura exata da linha produzida, tantas significações que se cruzam numa mesma imagem. A força de uma imagem do trabalho, da transformação da matéria bruta em produto, do algodão ao fio, remete à tessitura das narrativas. Essa metáfora do tecer me coloca a pensar sobre como seriam as histórias oficiais, caso fossem tecidas por pessoas como esta fiandeira que fabrica o fragmento elementar do tecido, como as palavras para as frases, ou os signos e símbolos para as imagens, ou seja, os elementos que compõe a sintaxe das narrativas. Assim, quais imagens seriam lembradas para a posteridade? Os monumentos seriam os mesmos? Quais imagens veríamos com mais frequência, caso estes trabalhadores simples fossem valorizados em sua dimensão de narradores e construtores da memória urbana?

O ensaio vai partir destes questionamentos, vai adentrar nos primórdios da fundação da cidade, pensar as narrativas oficiais, a educação, as classes, e como a fotografia é inserida nesta perspectiva mnemônica. Por fim, como reconhecimento aos trabalhadores que realmente construíram a cidade, o narrador presta-lhes uma homenagem, pois identifica-se com eles e questiona: “Quantas gerações haverá de passar até que nos libertemos do esquecimento?”.

## Considerações Finais

Percorrido este caminho ainda inconcluso, resta refletir sobre o efeito que fez em mim as fotografias e imagens em movimento, após lidar pelos últimos meses consecutivos de minha vida, até o este momento, com estes materiais apropriados. Talvez não tenha conseguido encontrar respostas claras para hipóteses traçadas, ou, ainda, formular as perguntas mais corretas sobre o arquivo. Acredito, no entanto, que estas questões nunca estarão próximas a um estado de completa definição, uma vez, que o arquivo é um sistema aberto à reformulações constantes.

O questionamento, então, se desloca, ainda nesta perspectiva pessoal, sobre a legitimidade e pertinência acerca da apropriação do arquivo por alguém que se põe à margem das narrativas oficiais, sendo que este narrador é alguém que também busca encontrar um sentido de pertencimento à essa comunidade, em outros parâmetros, em busca de um *ethos* diferente do empreendedor vulgar ou do trabalhador ordeiro.

Do ponto de vista da história fotográfica, o reconhecimento de uma comunidade no passado através de fotografias é algo que pode ser feito por qualquer pessoa, ainda que esta não pertença à tal comunidade, pois trata-se do reconhecimento básico desta linguagem visual, além da identificação no plano humano mais elementar, no plano dos códigos visuais comuns entre imagem e observador.

Assim, talvez se explique porque, mesmo com a capacidade de identificação mais genérica entre sujeito e coletividade através de fotografias, há ainda algo de inexplicável, como uma intuição capaz de ligar mais intimamente minhas memórias pessoais, às imagens contidas nas fotografias do passado, como se tratassem de minha própria história ou de minha própria família. Seriam as imagens *engramatizadas* no meu inconsciente que vem à tona durante a experiência audiovisual?

Talvez esteja na história familiar o motivo do meu interesse por estas fotografias de anônimos, como se eu estivesse tentando, em meio a uma imensidão de fotos alheias, encontrar algo que as aproxime de minha própria história pessoal, como se estivesse percorrendo um álbum fotográfico repleto de parentes mortos e desconhecidos.

Na escassez de um grande acervo familiar próprio, em oposição à abundância de materialidade imagética das famílias tradicionais, ocorre também uma identificação com os trabalhadores e pessoas simples. Considero importante refletir sobre a da própria deficiência na organização de nossos arquivos e também sobre nossa disposição, enquanto trabalhadores,

de nos representarmos e nos inserirmos, a partir do nosso ponto de vista, nas narrativas da cidade e da sociedade que construímos.

Creio que devemos levar em conta que a nossa capacidade de produção no plano material da existência humana, na produção da riqueza material e simbólica, que se verifica na construção cotidiana da cidade, deve corresponder proporcionalmente à nossa capacidade de criar e fazer circular narrativas acerca de nós mesmos, como sujeitos plurais que somos, em meio às comunidades e identidades em sua diversidade. “Se a classe trabalhadora tudo produz, à ela tudo pertence” diria Marx, acrescentemos à isso a legitimidade dela tomar para si as prerrogativas de representar a si mesma e a sociedade que constitui.

Esta perspectiva busca ir contra a ideia da produção de *mitos* e *heróis* em voga, uma vez que, a criação destes resulta de um processo de ocultação do arquivo, implica na restrição de acesso aos rastros documentais que permitam a criação de certos enunciados e figuras como míticas, como um acúmulo calculado entre aquilo que se mostra e aquilo que se esconde, bem como do encadeamento em que tais informações são apresentadas à população, sendo que, à medida em que se abre para o escrutínio dos arquivos de pessoas, instituições ou casos considerados míticos no passado e no presente, desvela-se uma série de construções referentes às formas de organizar e mostrar determinados arranjos narrativos propícios ao ouvido das massas de consumidores em determinados momentos históricos de ascensão autoritária, ainda que justificadas num discurso de progresso. Assim, não há mito que resista à abertura e à remontagem de seus próprios arquivos.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: Adorno, W.T, Notas de Literatura I. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. Martins fontes, 1998.
- ALMEIDA, Gabriela. **Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema, de Jean Luc Godard**. Tese (Doutorado) UFRGS. 2015. Disponível em; <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/119180/000970238.pdf?sequence=1>. Acesso em: 04/08/2019
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow**. p. 58. In: Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. 1ª Ed. Autêntica: 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Vol 2. Rua de Mão única. São Paulo. Editora Brasiliense. 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª ed. Vol I. Belo Horizonte. UFMG: 2018
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª ed. Vol II. Belo Horizonte. UFMG: 2018
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Um Art Moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Éditions de Munuit, 1978.
- BOURRIAUD. Nicolas. **Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUCHLOH. Benjamin. **Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico**. Revista Arte&Ensaio nº 19. 2009. p. 194-209 Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/> Acesso em: 24/04/2019
- CANTINHO, Maria João. **Aby Warburg e Walter Benjamin: A legibilidade da memória**. In: História Revista - Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5216/hr.v21i2.43380>. Acesso em: 04/08/2019
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Texto e Grafia, 2011.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário. Cultura, arte e política pós-2001.** São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008.

COELHO, Teixeira. Prefácio. In: CAMARGO, M. J; MENDES, R. Fotografia: **Cultura e fotografia paulistana no século XX.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CORRIGAN, Thimoty. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker.** Campinas, SP: Papyrus, 2015.

DANTAS, Sandra Mara (2001). **Veredas do progresso em tons altissonantes - Uberlândia (1900-1950).** 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición.** Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Texto de apresentação de Georges Didi-Huberman da exposição no Museu Reina Sofía, em Madrid, até 28 de Março de 2011.** Disponível em: <https://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>. Acesso em: 04/08/2019

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELIAS, Érico Monteiro. **Fotofilmes de apropriação: do arquivo fotográfico à tela do cinema.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP:[s.n.], 2017. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330354>. Acesso em: 04/08/2019

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Reume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Univeristária, 1972.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999. — (Coleção tópicos).

FOSTER, HAL. **“Signos Subversivos”.** In: Recodificação. São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996.

FRANCO, Renato. **10 lições sobre Walter Benjamin.** Petrópolis, Rio de janeiro: Vozes, 2015

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOULART, Gilson. **Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História. UFU, 2002

GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo. 1920-2010: Genealogias, Tipologías y Discontinuidades.** Akal / Arte Contemporáneo. 2011

GUASCH, Anna Maria. **Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar**. In: *Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2005, pp. 157-183

GUASH, Anna Maria. **Las practicas documentales entre lo global y lo local**. 2016. Disponível em [https://annamariaguasch.com/pdf/research/THE\\_DOCUMENTARYU\\_PRACTICES\\_BETWEEN\\_THE\\_GLOBAL\\_AND\\_THE\\_LOCAL\\_.pdf](https://annamariaguasch.com/pdf/research/THE_DOCUMENTARYU_PRACTICES_BETWEEN_THE_GLOBAL_AND_THE_LOCAL_.pdf). Acesso em: 04/08/2019

KOIDE, E. **Chris Marker: Bricoleur em busca de imagens perdidas**. In: CORNELSEN, E. L. et al. (Org) *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rone Editora: FALE/UFMG, 2012

KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia**. In: SAMAIN (org.) *O Fotográfico*. Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005. p. 39-45.

LABAKI, Amir. (Org.) **A verdade de cada um**. São Paulo, Cosac Naify: 2015

LINS, **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_256.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf). Acesso em: 11/06/2019

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. In: Congresso brasileiro de ciências da comunicação, 26. 2003, Belo Horizonte, MG. Anais Mídia, ética e sociedade. Belo Horizonte, MG: Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_NP07\\_machado.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_machado.pdf). Acesso em: 12/06/2019

MENEZES, Adriana Maria Cursino de. **Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas experimentais do cinema. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ Periodismo y Comunicación**. Rio de Janeiro, maio, 2013;

NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares**. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 04/08/2019

PACHECO, Fábio Piva. **Mídia E Poder: Representações Simbólicas Do Autoritarismo Na Política - Uberlândia – 1960/1990**. 2001. Dissertação (Mestrado em história) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia – MG, 2001.

PEZZUTI, Pedro. **Município de Uberabinha: história, administração, finanças, economia**. Uberabinha. Livraria Kosmos, 1922.

RICOEUR, Paul. **Imagem, memória, esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA. **Imagens do trauma e sobrevivência das imagens**. In: CORNELSEN, E. L. et al. (Org) *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rone Editora: FALE/UFMG, 2012.

SIMÃO, Pâmela; **Cidade e fotografia: espaços e histórias na produção do fotógrafo Ângelo Naguettini. Uberlândia (1940-1950)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SZAFIR, Milena. **Composição: Ensaio em 03 Movimentos**. In: Ouvirouver. Uberlândia v. 14 n. 2 p. 340-360 jul.|dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-7>. Acesso em: 04/08/2019

SZAFIR, Milena. **Montagens audiovisuais extra-apropriação: Por uma pedagogia do filme-ensaio na cultura digital**. In: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (Orgs.). A sobrevivência das imagens. Campinas, SP: Papyrus, 2015. -

TEIXEIRA, T. 1970, **Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central: História da Criação do Município de Uberlândia**. Uberlândia Gráfica Ltda Editora, 1970, v.1.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: Escritos, esboços e conferências**. Leopoldo Waizbort (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## Filmografia

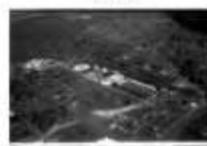
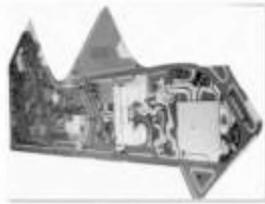
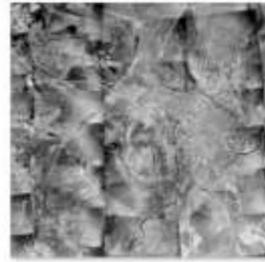
- A JOÃO Guimarães Rosa. Direção: Marcelo Tassara. 1968. (12 min). Pb
- ABELADORMECIDA: entrada numa só-sombra. Direção: Marcelo Tassara. 1978. (13 min). Pb/Cor.
- BERLIN: Sinfonia da Metrópole. [Título Original: BERLIN: Die Sinfonie der Grosstadt] Direção Walter Ruttmann. 1927. (65 min). Pb.
- DELÍRIOS da ordem, fantasmas do progresso. Direção: Vilmar Martins Jr. Produção: Nois; Programa Municipal de Incentivo à Cultura. 2017 (58 min) Cor.
- LA JETÉE. Direção: Chris Marker. 1962. (28min). Pb.
- LE SOUVENIR d'un avenir. Direção: Chris Marker. 2001. (42 min). Pb.
- LES STATUES meurent aussi. Direção: Chris Marker, Alain Resnais. 1953. (30 min). Pb.
- LETTRE de Sibérie. Direção: Chris Marker. 1958. (62 min) Cor.
- O HOMEM da câmera. [Título Original: Tchelovek s kinoapparatom]. Direção: Diziga Vertov 1929. (68 min). Pb.
- RIO de Memórias. Direção: José Inácio Parente, Patrícia Monte-Mór. 1987. (33min) Pb.
- SALUT les cubains. Direção: Agnès Varda. 1964. (30 min). Pb.
- TERRA Fértil. Direção: Vilmar Martins Jr. 2019. (16 min). Pb.
- TOUT la memoire du monde. Direção Alain Resnais. 1957 (21 min). Pb.
- UBERLÂNDIA cidade menina. Direção: Emílio Sirkin. Produção Prefeitura Municipal, Rotary Clube; Associação Comercial. Uberlândia, 1940. (23 min) Pb.
- ULYSSE. Direção: Agnès Varda. 1983. (21 min). Pb./Cor.

**ANEXO I**  
**Projeto Atlas**

# Projeto Atlas – 45 folhas

## Visão geral em Miniatura





000



001



002



003



004



005



006



007



008



009



010



011



012



013



014



015



016



017



018



019



020



021



022



023



024



025



026



027



028



029



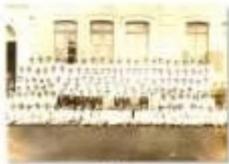
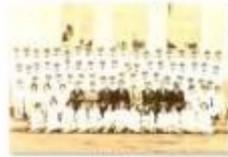
030



031

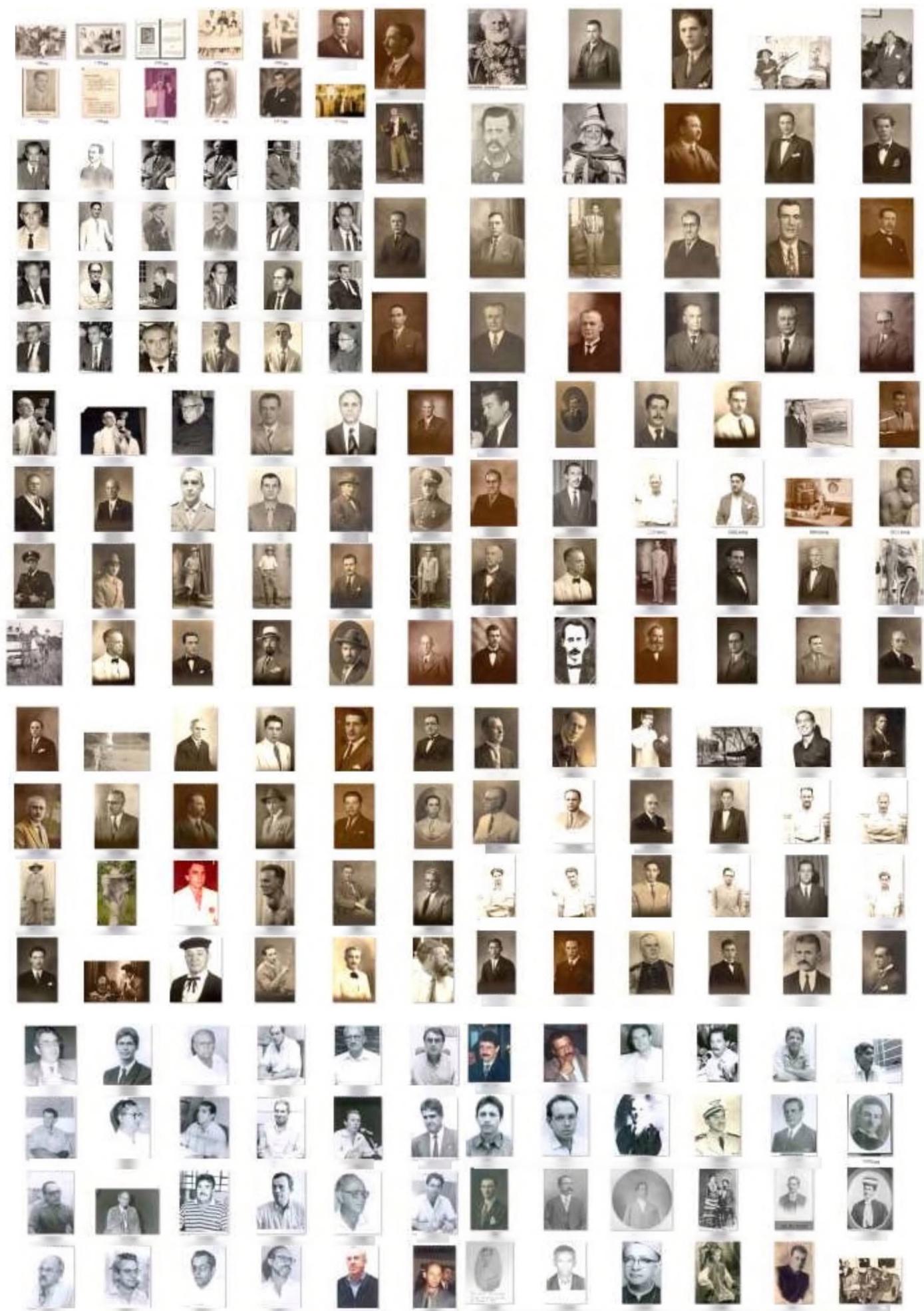


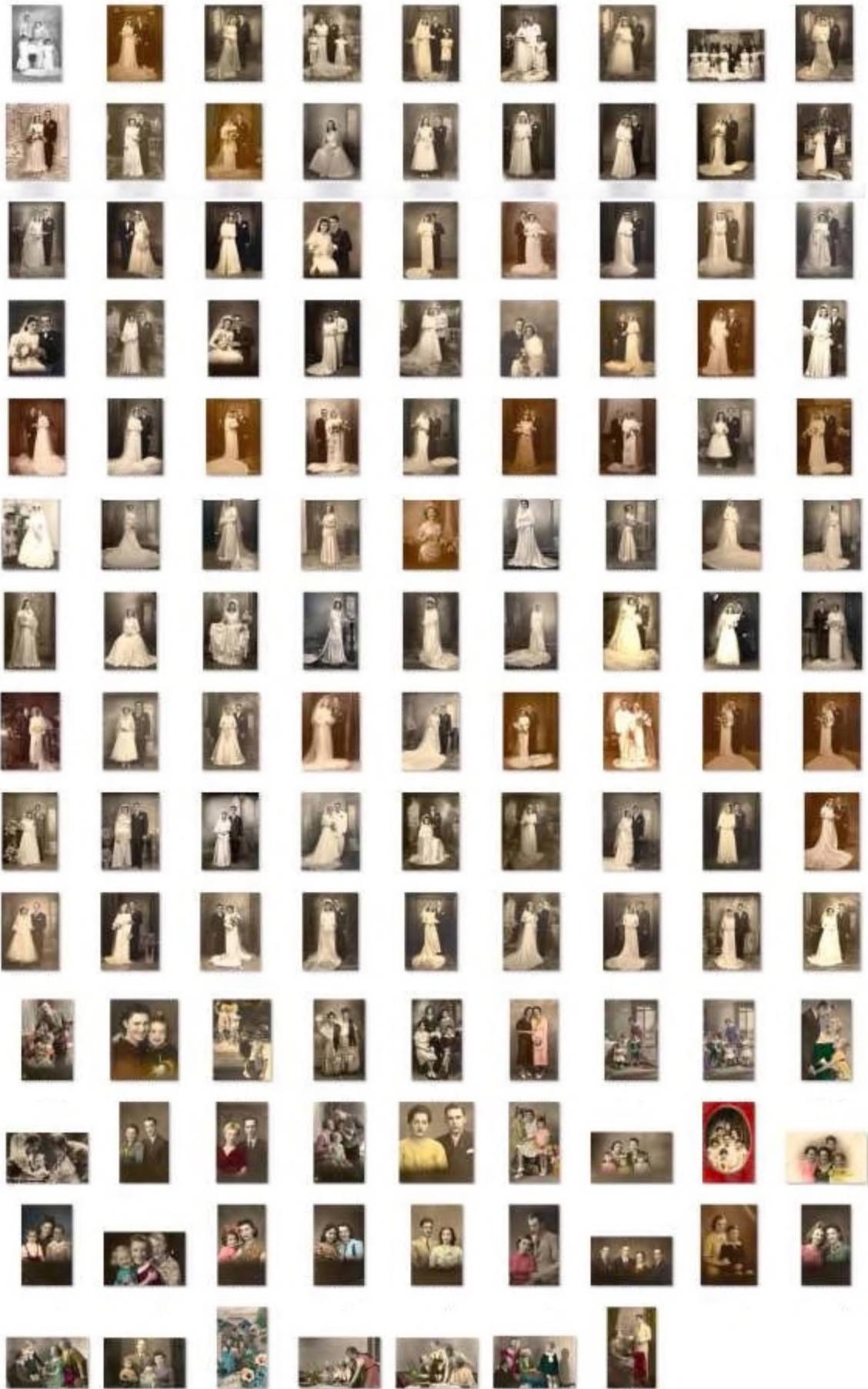






















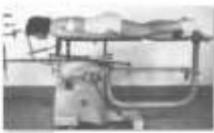






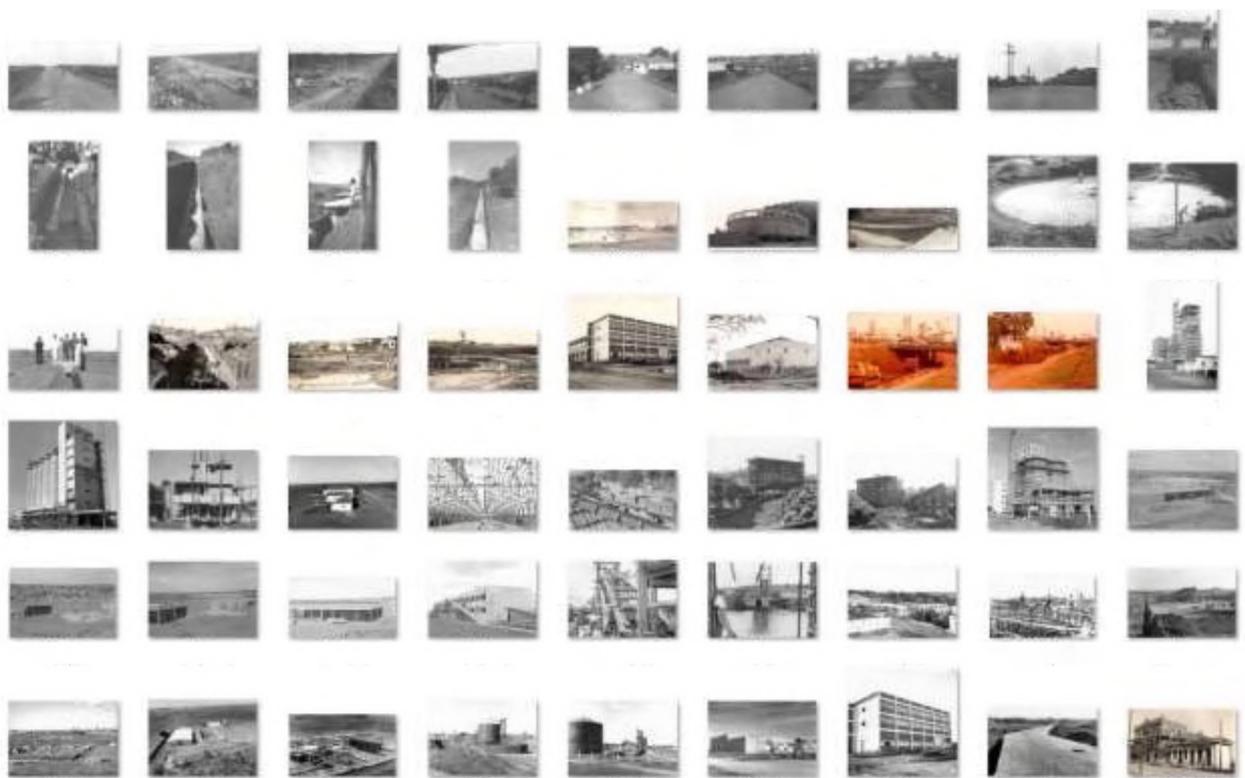








































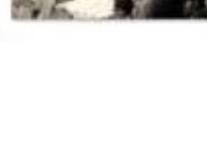














1950

1951

1952

1953

1954



1955

1956

1957

1958

1959



## ANEXO II

### **Terra Fértil - (Vilmar Martins Jr.) 16 min \***

<https://youtu.be/2xIY7JwTFZY>

#### **Com fotografias de:**

Jerônimo Arantes;

Marinho Lozzi;

Ângelo Naghetini;

Oswaldo Naguetini;

Oswaldo Vieira;

Roberto Cordeiro;

e outros fotógrafos anônimos...

Belo Horizonte nasce como cidade planejada  
Crédito: Prefeitura de Belo Horizonte

Missa campal celebrada em ação de graças  
pela abolição da escravidão no Brasil. Campo  
de São Cristóvão, Rio de Janeiro, 17-5-1888.  
Antônio Luiz Ferreira. Coleção Dom João de  
Orleans e Bragança sob guarda do IMS

Praça da Sé - São Paulo, 1916, Acervo  
Fundação Energia e Saneamento de SP

#### **Com citações apropriadas de:**

Pierre Boudieu: Un Art Moyen: essai sur les  
usages sociaux de la photographie. Paris .  
Minuit, 1965.

Lilia Shwartz e Heloísa Starling: Brasil: Uma  
Biografia. São Paulo, Companhia das Letras,  
2015

RIO de Memórias. José Inácio Parente e  
Patrícia Monte-Mór, (1987), 33min.

#### **Pesquisa, Roteiro, Edição e Narração:**

Vilmar Martins Jr.

Neste fotofilme foram utilizadas um total de 216  
Fotografias A maioria é proveniente dos  
Acervos Fotográficos do Arquivo Público  
Municipal de Uberlândia - MG - Brasil.

#### **Outras fotos**

#### **Trilhas Sonoras**

Biblioteca de Audio do Youtube

Cool Vibes Film Noire (Kevin MacLeod)

Catupé de São Benedito (Os Negos Do  
Rosário)

Sneaky Business (Biz Baz Studio)

City Plaza (Dan Bodan)

Terra Fértil

\* Ensaio produzido como resultado do trabalho prático do  
Mestrado em Artes.

Linha: Práticas e Processos em Artes. Instituto de Artes -  
Universidade Federal de Uberlândia, 2019

## Roteiro De Edição

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
214		Se as mãos da fiandeira que tecem o fio de algodão, tivessem tecido também as tramas da narrativa histórica, quais imagens veríamos com mais frequência?	Pan Diagonal E-D, acompanha lentamente o fio de algodão desde a mesa até a mão esquerda da fiandeira; Tilt para baixo até enquadrar a roda do tear	Fade In  Fade Out	Plano Médio Algodão, Fiandeira	Tema principal. (Trilha base para narração) Música: “Cool Vibes - Film Noire” - Youtube Library - Gênero: Jazz Intenção: Pensatividade  * Legenda: (“”)
341		Até quando a história de uma cidade que cresceu atraindo trabalhadores de todas as partes, continuará sendo contada com a frieza dos monumentos?	Pan E-D do segundo ao quarto círculo; Zoom Out até enquadrar toda a base do monumento; Tilt para cima até enquadrar o busto	Fade In  Corte Seco p/ Busto;  Fade p/ Preto	Primeiro Plano Círculos; Plano Conjunto Base; Meio Primeiro Plano do Busto;	“
11417		Essa história começa com a escassez da mineração nas regiões do ouro e o início da ocupação de terras do Sertão Oeste Mineiro.	Zoom In suave	Fade In  Fade Out	-	Música: Catupé de São Benedito “CONGADO - Os Negros do Rosário – 1992” – Youtube Gênero: Música Regional Mineira Intenção: Identificação cultural, nostalgia  * Legenda: (“”)

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1222		Com a lenta desmontagem do regime escravocrata, o início da imigração e o intenso movimento de migrações internas,	Tilt p/ Baixo	Fade In  Fade out	Plano Geral da Lavoura;  Plano Conjunto Homem do Campo	'''
194		No período que vai de 1870 à 1900,	Zoom In	Fade In  Fade Out		'''
406		a região Sudeste do Brasil vai se definindo como eixo econômico do país.	Zoom In	Fade in		'''
1221		Novos arranjos vão sendo formados na sociedade e envolvem, entre outras coisas, a configuração das cidades para uma nova ordem, uma era de trabalho e progresso	Zoom In	Fade In  Fade Out	Plano Conjunto trabalhadores Centralizado	'''
2560		Essas eram as expectativas no início do século XX.	Zoom In	Fade In  Fade p/ Preto	Plano Conjunto	'''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
		<p>“Três exemplos delineiam destinos comuns às urbes brasileiras:</p> <p>a antiga corte carioca que se reinventou em função da república e como Distrito Federal,</p>	Pan D-E	<p>Fade In</p> <p>Fade out</p>	Plano Conjunto Multidão e Corte Portuguesa no Rio	<p>Tema principal. Trilha para narração Música: “Cool Vibes - Film Noire”</p> <p>* Legenda: (“)</p>
		a cidade paulistana que se aparelhou para encenar seu novo papel político e econômicos advindo da economia do café,	Tilt p/ Baixo	<p>Fade In</p> <p>Fade Out</p>	Plano Geral Cima Baixo	“
		e Belo Horizonte, uma nova cidade especialmente projetada para cumprir o papel de capital do seu estado” (STARLING p. 328)	Zoom Out	<p>Fade In</p> <p>Fade p/preto</p>	Plano Geral	“
5311		Se havia a preocupação com a construção de cidades planejadas	-	<p>Fade in</p> <p>Fade Out</p>		“

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
5319		e modernas para fazer jus aos ares republicanos	-	Fade in  Fade Out		"
5317		que as grandes capitais almejavam,	-	Fade in  Fade Out		"
5333		nos interiores tentativas semelhantes ocorreram...	-	Fade in  Fade p/ Preto		"
11056		Pelo menos nos discursos, já era possível notar como pensavam os primeiros entrantes da região onde se formou um aspirante município,	Zoom In Suave	Fade in  Fade Out		"
822		São Pedro de Uberabinha.		Fade in  Fade p/ Preto		"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
11418		O Cônego Pedro Pezzuti, quem se encarregou de escrever as primeiras versões da história local,	Zoom In	Fade in  Fade Out		"
1981		apresenta a cidade como promessa de modernidade desde 1888,	Zoom In	Fade in  Fade Out		"
1967		quando Uberabinha se torna um município autônomo	Zoom Out	Fade in  Corte Seco p/ Preto		"
2031		<i>"A representação popular, portadora das aspirações locais</i>	-	Vinheta escura nos cantos;  -Sobreposição da imagem textual da citação (Visualidade do texto sobre a imagem fotográfica);  -Efeitos de "Filme Antigo" (Ruídos e Linhas)		Tema para citação sonora de documento Música: Sneaky Business - Youtube – Gênero: contemporânea Intenção/Tom: Ritimico minimalista  * Legenda: (""")  [Efeito]: Voz sobreposta estilo walkie talkie

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2179		<i>foi apresentada à assembleia provincial mineira</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
2180		<i>em 7 de agosto de 1888, (...)  De facto, reza esses documentos:</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
1506		<i>em Uberabinha já se encontravam 'sessenta engenhos de cana</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
1619		<i>sete engenhos de serra</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
1503		<i>nove olarias de telhas</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
2482		<i>seis officiaes de ferreiros</i>	-	Fade in  Fade Out		'''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2406		<i>quaorze oficinas de sapateiros</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
56		<i>seiscentos carros arreados em trabalho</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
2148		<i>arreados em trabalho</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
5451		<i>duzentos prédios</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
5448		<i>um cemitério obra de pedra aperfeiçoada,</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
2163		<i>uma matriz importante contendo todos os paramentos</i>	-	Fade in  Fade Out		'''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1165		<i>uma Igreja do Rosário em construção</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
290		<i>duas aulas do sexo masculino e feminino</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
		<i>oito aulas particulares</i>	-			'''
5508		<i>dez capitalistas,</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
5486		<i>nove negociantes de fazendas,</i>	-	Fade in  Fade Out		'''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
8942		<i>doze negociantes de gêneros do paiz e molhados,</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
3698		<i>uma fonte de águas sulfurosas já acreditadas,</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
5273		<i>um hotel bem montado,</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
9400		<i>pedras de diversas qualidades</i>	-	Fade in  Fade Out		'''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
9402		<i>e muitas madeiras de lei.</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
199		<i>O mesmo documento orçava a exploração anual de gado</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
9452		<i>porcos e mais gêneros em cem contos, a importação em cento e cinquenta contos</i>	-	Fade in  Fade Out		'''
8315		<i>o numero de eleitores em oitenta, o numero de cidadãos aptos para jurados em duzentos, a criação de gado vacuum em vinte mil cabeças”.</i>	Zomm In	Fade in  Corte seco p/ Preto		'''  [Fim do Efeito]: Voz sobreposta estilo walkie talkie
8314		Mas esta história que envolve gados com eleitores, que busca consolidar um sentido glorioso de um grande centro urbano,	Zoom Out	Fade in  Corte Seco		Tema principal. (Trilha base para narração) Música: “Cool Vibes - Film Noire” - Youtube Free - Gênero: Jazz Intenção: Pensatividade

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
8324		poderia ser contada desta forma ainda hoje, não fosse o fato de haverem nos restado estas narrativas?	Tilt p/ cima	Fade p/ Preto		"
8310		Não apenas relatos escritos nos livros dos memorialistas da cidade, mas também as fotografias	Tilt p/ baixo; Zoom Out	Fade in  Sobreposição	Plano Conjunto Pessoas; Plano Conjunto dos fotógrafos à frente	"
8289		estes indícios visuais de um passado que não se pode mais viver, mas que reina imperativo e caprichoso sobre o presente...	Pan Diagonal D-E	Abertura de Íris  Fade Out	Plano Americano do fotógrafo; Plano Americano da Figura Militar ao lado dos civis	"
2521		rastros guardados em coleções familiares,	Tilt p/ cima	Fade in  Fade Out		"
2526		geralmente de pessoas importantes, e claro,	Tilt p/ cima	Fade in  Fade Out		"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
6372		dos próprios fotografos e seus herdeiros, que em alguns casos doam ou vendem estas coleções aos arquivos.	Pan Diagonal D-E; Zoom In até enquadrar a câmara lado esquerdo do quadro	Fade in  Fade p/ preto	Plano conjunto das autoridades; Plano Detalhe da Câmera	"
1115		Podemos considerar estas imagens fotográficas	-	Fade in  Fade p/ preto	-	"
1114		como uma consequência daquela visão baseada no mito do progresso,	-	Fade in  Fade p/ preto	-	"
341		como vemos nos textos históricos de Pedro Pezzuti, cuja narrativa foi herdada do Coronel Felisberto Alves Carrijo,	-	Fade in  Corte Seco	-	"
1559		primeiro professor e um dos poucos senhores de escravos na cidade?	-	Fade in  Corte Seco	-	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1105		-	Tilt p/ Cima	Fade in  Corte Seco	Plano conjunto somente das crianças;  Plano conjunto do monumento acima das crianças	"
6283		Seriam estas fotografias também capazes de revelar as fissuras	Zoom Out	Fade in  Fade out	Plano conjunto do centro da multidão;	"
2546		e as contradições próprias de um processo de urbanização e crescimento acelerado?		Fade in  Fade p/ preto	-	"
2685		Por aqui ... chegaram aventureiros de todos os tipos, como caçadores em busca de sua fortuna,	Zoom Out	Fade in  Fade Out	Plano Médio do homem com a espingarda; Plano conjunto do homem, o carro e homem de chapéu	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2686		alguns fotógrafos foram aqui se estabelecendo e, não raro exercendo outros ofícios simultâneas, atuavam como profissionais ou amadores,	Zoom Out	Fade in  Fade Out	Plano médio do homem com a espingarda ajoelhado	"
9668		materializando fragmentos da vida cotidiana local.  Os mais variados temas foram alvo do olhar destes fotógrafos	Zoom Out	Fade in  Fade Out	Plano conjunto das pessoas que observam o fotógrafo à esquerda da foto	"
9797		Entre as principais coleções encontram-se os Retratos,	Zoom In	Fade in  Fade p/ preto	Plano conjunto da exposição de fotografias sobre o tecido preto	"
327-1536		individuais e familiares...		Fade in  Fade Out	-	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
332-11101		Essa atração por fazer imagens		Fade in  Fade Out	-	"
759		e por armazenar fotografias de parentes em álbuns de família		Fade in  Fade Out	-	"
760				Fade in  Fade Out	-	"
859				Fade in  Fade Out	-	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1227				Fade in  Fade Out	-	"
385		é como guardar um monumento funerário		Fade in  Fade Out	-	"
11107		, e frequentá-lo assiduamente. (Bourdieu, citação modificada).		Fade in  Fade p/ preto	-	"
9773		Os fotógrafos com suas pesadas câmeras corriam pela região oferecendo nada mais que perpetuar a imagem das pessoas para a posteridade	Zoom Out	Fade in  Fade p / prreto	Plano Americano do Casal que posa para a foto	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
6868		de modo que elas pudessem, a priori, ostentar seus retratos em casa ou enviar como lembrança aos seus entes queridos.	Zoom Out	Fade in  Fade p/ preto	Plano detalhe do retrato da criança	"
7015		Depois de mortos, quem sabe outros cuidariam dessa lembrança?	Zoom Out	Fade in  Fade p/ preto	Plano detalhe do retrato do homem	"
11610		Retratos existem em famílias de diferentes camadas sociais e econômicas,		Fade in  Fade Out	-	"
11611		das mais distintas origens,		Fade in  Fade Out	-	"
325		assim como o hábito de conservar álbuns gavetas ou caixas de fotografias		Fade in  Fade Out	-	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
108		existe há mais de um século.		Fade in  Corte seco p/ preto	-	"
9747		Como funcionava a memória daqueles que não conheceram a fotografia?	Zoom Out	Fade in  Fade p/ preto	Plano Conjunto das duas crianças que olham a câmera	"
7127		Retratos de família das classes mais abastadas	Zomm Out desde o detalhe cigarro	Fade in  Fade Out	Primeiro Plano da mão que segura o cigarro	"
7128		geralmente encontram-se nos acervos das respectivas famílias abastadas.	Tilt P/ Baixo	Fade in  Fade p/ preto	Plano americano das mulheres;  Plano conjunto dos vestidos	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2757		Os retratos dos pobres, estrangeiros,	-	Corte seco  Corte seco		"
2759		deficientes, mendigos e loucos	-	Corte seco  Corte seco		"
2758		geralmente pertencem ao acervo do fotógrafo	-	Corte seco  Corte seco		"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
388		que produziu estas imagens.	-	Corte seco		"
2739			-	Corte seco		"
2768			-	Corte seco		"
				Fade P/ Preto		

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
10976		A diferença fundamental de classes, representada pelo domínio de quem possui os meios de fabricar as mercadorias sobre o trabalho e o tempo de vida de quem as produz, também pode ser notado na mercadoria fotografia,	Tilt	Fade in  Fade out	Plano conjunto dos dois homens de pé;  Plano conjunto do soldador trabalhando	"
2293		através de seus sinais.  As vestimentas,	Tilt p/ Cima	Fade in  Corte Seco	Primeiro Plano do cachimbo ;  Meio Primeiro Plano do homem	"
744		a pose, o olhar	Pan E-D	Corte Seco  Fade Out	Meio Primeiro Plano dos homens sentados à frente	"
730		o ajuste das roupas, o ar de superioridade	Pan E-D	Fade in  Corte Seco	Plano de conjunto das roupas dos homens sentados à frente (mãos e troncos)	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1532		ou de simplicidade.	Tilt P/ Cima	Corte Seco  Fade Out	Plano Conjunto dos sapatos;  Plano Médio dos dois homens que posam pra foto	"
2764		Mas há também quem saiba fazer o jogo dos pequenos detalhes.	Zoom Out desde o Cigarro	Fade In  Fade P/ Preto	Primeiro Plano da Mão que segura o cigarro	"
6547		Seja uma lembrança familiar, uma recordação subjetiva,	Zoom OUT	Fade In  Fade Out	Plano Médio pai e formanda;  Plano conjunto pai, formanda e fotógrafo ao fundo	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
6448		seja o resultado objetivo de uma profissão.	Pan D-E	Corte seco p/ 1 fotograma em branco	Plano conjunto turma fundo;  Plano Conjunto Fotógrafo e turma	"
6559		Foto também é mercadoria.	Zoom Out Até centralizar a foto no centro	Fade in (Efeito de Flash)  Fade p/ preto		" [Efeito]: Clique Câmera
6491		O comércio de fotografias abrange também a educação	Zoom In	Fade in  Fade Out		"
6492		as classes escolares são anualmente fotografadas	Tilt p / Cima	Fade in  Corte seco		"
6499		para a venda do produto aos pais e alunos.	-	Fade in		"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
				Fade p/ Preto		
223		O professor Jerônimo Arantes, Inspetor Escolar Municipal, função que exerceu entre os anos de 1933 a 1959, possuía em seu acervo centenas de fotos entre positivos e clichês.	Zoom Out	Fade In  Detalhe Camada Professor Jerônimo  Fade Out	Plano conjunto professores sentados à frente	"
317		Ele aparece posando em várias das imagens ao lado dos estudantes e professores nas escolas rurais	Zoom Out	Fade in  Fade out	Plano Conjunto Professor	"
346		em que ia inspecionar.	Zoom In	Fade in  Fade Out	Plano Conjunto Professor	"
621			Zoom In	Fade in  Fade Out	-	"
637		Além desta função que ocupava,	-	Fade in	-	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
				Corte seco		
1242		ele também escreveu alguns livros,	-	Fade in  Corte seco	-	"
694		além de publicar folhetos e revistas	-	Fade in  Fade Out	-	"
495		destacando datas fatos importantes da história do município.	Zoom Out	Fade in  Fade Out	-	"
1239		Ele que dá nome à uma coleção de fotografias no Arquivo Público, não era fotógrafo.	-	Fade in  Corte Seco	-	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1152		Era um colecionador de documentos sobre eventos sociais da cidade.	-	Corte seco  Corte seco	-	"
700		Nas escolas rurais, quem batia as fotos era seu motorista,	-	Corte seco  Corte seco	-	"
7056		Marinho Lozzi, este sim, fotógrafo amador, que gostava de viajar e fotografar as cidades	Zoom Out	Fade in  Corte seco	Primeiro Plano Rosto de Marinho Lozi	"
9494		fotografava às vezes aleatoriamente, o que quisesse, o que visse na sua frente.	Zoom Out.	Corte seco  Fade P/ Branco	Primeiro Plano Reflexo do fotógrafo na roda	"
5336			-	Fade In  Fade Out	-	Música: City Plaza Youtube Tonalidade: Dramático Intenção: Sinfonia Urbana  * Legenda: (""")

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
5338			-	Fade in  Corte seco	-	''''
2101			-	Corte seco  Fade Out	-	''''
2102			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2103			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2104			-	Fade in  Fade Out	-	''''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2105			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2106			-	Fade in  Fade p/ preto	-	''''
2173			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2174			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2175			-	Fade in  Fade Out	-	''''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2176			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2178			-	Fade in  Fade p/ preto	-	''''
2088			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2087			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2116			-	Fade in  Fade Out	-	''''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2115			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2121			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2133		Ruas e Praças e luars públicos eram temas recorrentes para vários fotógrafos	-	Fade in  Fade Out	-	''''
2134			-	Fade in  Fade Out	-	''''
2085			-	Fade in  Fade Out	-	''''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2086		Através destas imagens vemos a cidade em constante transformação.	-	Fade in  Corte seco	-	''''
2141		Talvez para mostrar que a cidade estava se preparando para o progresso,	-	Coorte seco	-	''''
2142			-	Fade out	-	''''
2005		talvez na tentativa de resguardar a imagem de um lugar como uma praça ou uma casa antiga,	-	Fade in  Fade Out	-	''''
2006			-	Fade in  Fade Out	-	''''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
2007		presente na memória afetiva da pessoas, e ameaçadas em face do desenvolvimento	-	Fade in  Fade Out	-	''''
2008		toda essa vontade de construção e destruição,	-	Fade in  Fade p/ preto	-	''''
5398		acaba se tornando imagem.	-	Fade in  Fade Out		''''
5399			-	Fade in  Fade Out		''''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
975		Acabam se tornando imagens os homens que inauguram estas obras...	Tilt p/ cima	Fade in  Fade Out	Meio Primeiro Plano até o rosto do homem	''''
979			-	Fade in  Corte seco	-	''''
1853		Mas também aqueles que trabalham para realiza-las.	-	Corte seco	-	Tema principal. (Trilha base para narração) Música: "Cool Vibes - Film Noire" - Youtube Free - Gênero: Jazz Intenção: Pensatividade
1997			-	Fade Out		''

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1120			Tilt p/ Baixo	Fade in  Fade Out	Plano conjunto dos Vergalhões	"
1121			Pan E-D	Fade in  Fade Out	Plano Conjunto trabalhadores	"
11646			Zoom In	Fade in  Corte seco	Plano Conjunto trabalhadores	"
2332			Zoom In	Corte seco	Plano Conjunto trabalhadores fundo	"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
1958			Zoom In	Corte seco	Plano Conjunto Trabalhador menor	"
9047		Ah... não fossem os trabalhadores. .	Zoom Out	Corte seco	Plano Conjunto Trabalhadores à esquerda	"
5233		Pedreiros,	Zoom In	Corte seco		"
1172		carpinteiros, carregadores, motoristas,	Tilt P/ Cima	Corte seco		"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
8991			-		Plano conjunto Carregadores abaixo	"
11374		vendedores,	-			"
1824		Carroceiros.	-			"
14694		Trabalhadores	-			"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
14696			-	Corte seco		"
8990			-	Corte seco		"
2489			-	Corte seco		"
8982			-	Corte seco Corte seco		"

<u>Nº Foto</u>	<u>Imagem</u>	<u>Narração</u>	<u>Mov. Câmera</u>	<u>Transições/Efeitos</u>	<u>Reenquadramentos</u>	<u>Trilha / [Efeitos sonoros]</u>
8996			-	Corte seco		"
8997			-	Corte seco		"
8986			-	Corte seco		"
214		Quantas gerações haverão de passar até que nos libertemos do esquecimento?	Pan Diagonal E-D Sentido fio de algodão até centralizar o olhar da fiandeira na tela.	Corte seco  Fade p/ Preto	Plano Médio Algodão, Fiandeira	"