

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Luma Santos de Oliveira

Fotografia, cotidiano e experiência estética: uma curadoria

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo - SP
2022

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Luma Santos de Oliveira

Fotografia, cotidiano e experiência estética: uma curadoria

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão

São Paulo - SP
2022

Banca Examinadora

À vó Nair e vó Marina
(*In memoriam*)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – nº 88887.310804/2018-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – nº 88887.310804/2018-00.

Agradecimentos

À minha família, em especial aos meus pais, Marise e Emmanuel, que me deram todo suporte e carinho durante a realização desta pesquisa, assim como meus irmãos, Marcel e Maísa.

Ao meu companheiro, Mario Hermani, por fazer do nosso cotidiano uma experiência sempre especial.

À Chuvinha, companheira canina, por estar ao meu lado com todo seu amor e apoio.

À Prof^a. Dr^a. Lucia Isaltina Clemente Leão, por abrir as portas para mim em uma orientação tão afetiva, pelas oportunidades oferecidas e liberdade na produção.

À Prof^a. Dr^a. Eluiza Bortolotto Ghizzi, pelo acompanhamento constante, zelo e incentivo que me fizeram chegar até aqui.

À Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Santaella Braga, por ser uma inspiração, referência e por todo conhecimento compartilhado.

Ao Prof. Dr. Ivo Assad Ibri, pelo acolhimento, reflexões sobre a arte e eventos enriquecedores.

Ao Prof. Dr. Leão Pinto Serva, pela instigadora pesquisa sobre a fotografia e por aceitar fazer parte dessa experiência.

À Prof^a. Dr^a. Ane Shyrlei Araujo, pelo amparo no estágio de docência, troca de conhecimento e afeto.

Aos membros do grupo de pesquisa CCM - InterLab21, pelo companheirismo e presença de sempre.

À Cida Bueno, pela prestatividade, auxílio e paciência.

Aos professores do programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, pelo ensinamento inigualável.

Aos colegas da PUC-SP, em especial Dânica, Malu e Victor, que fizeram parte dessa jornada.

Aos colegas, professores e ex-alunos da UFMS.

À Laís Paradiso, amiga de uma vida.

Ao Eduardo Espíndola, amigo, companheiro de vida acadêmica e melhor tradutor.

Ao Luiz Henrique Raele Braga, por fazer parte da minha família e contribuir com uma atenta revisão.

Aos companheiros do Grupo Funk-se e ao diretor Edson Clair, que mantêm a arte viva.

Ao Tinho Sherman e Jair Damasceno (*In memoriam*), estrelas que tanto me inspiraram e continuam sempre no meu coração.

Aos Hermani, minha segunda família.

À Marcelle Vitorino, pelo acompanhamento nos últimos meses.

Aos amigos novos, antigos e de sempre, Naty, Mari, Lari, Iara, Black, Cuper, Alice, Canton, Jun, Flávio, João, Nani, Cenora, Aiyami, Rodrigo, Natê, Fê, Leo Miyahira, Thea, Bruna, Diego, Saravá, Ju, Lígia, Jean-Marie, Penka boys, famille CIFUN 2017 e tantos outros.

Aos artistas que possibilitam nossas experiências estéticas.

A todos que colaboraram de algum modo para a concretização deste trabalho, muito obrigada!

Há poesia
Na dor
Na flor
No beija-flor
No elevador

Oswald de Andrade

RESUMO

No ambiente contemporâneo, observa-se uma intensa produção de imagens que circulam nas tecnologias de comunicação digitais. Em geral, são imagens que repetem fórmulas e que comunicam a banalização do cotidiano das redes. Em paralelo a essa produção, projetos experimentais fotográficos apresentam investigações que atuam tanto sob o ponto de vista dos procedimentos técnicos, como dos questionamentos políticos e estéticos e que trazem o problema da percepção do cotidiano de forma crítica. A presente pesquisa tem como propósito desenvolver um projeto de curadoria de projetos de experimentação artístico-fotográficos que abordam a temática do cotidiano, sua inserção no atual contexto tecnológico, bem como a presença da temática do cotidiano brasileiro em fotografias do início do século XXI. O processo de criação da curadoria envolveu: definição conceitual da proposta e recorte; seleção de trabalhos; análise semiótica dos trabalhos escolhidos. Para a construção da proposta curatorial, desenvolvemos um breve percurso iconológico sobre a presença do cotidiano na história da arte, com foco na pintura e fotografia. Na seleção, elegemos processos que, de maneira cativante e ímpar, propõem uma reflexão sobre as relações sociais que se estabelecem no contexto das interações nas mídias digitais, às quais estamos intrinsecamente arraigados. A tese se justifica à medida que propõe uma visão renovadora das possibilidades da fotografia com temática do cotidiano em contraposição à banalização do ato fotográfico que permeia as redes sociais digitais. A estratégia metodológica escolhida é composta por: (1) levantamento histórico e crítico do percurso fotográfico na sociedade (Benjamin, Sontag, Machado, Manovich); (2) revisão das relações entre a temática do cotidiano, pintura e fotografia (Lucie-Smith, Cotton); (3) apresentação das bases da semiótica de Charles Sanders Peirce (Santaella, Dubois, Ibri); e (4) aplicação do método de criação de curadorias a partir do conceito de experiência estética de Dewey, conforme desenvolvido por Leão.

PALAVRAS-CHAVE

1. Signo fotográfico;
2. Práticas culturais comunicacionais;
3. Hipermidiatização do cotidiano;
4. Processo de criação em curadoria artística.

ABSTRACT

In contemporary times, there is an intense production of images that circulate in digital communication technologies. In general, these are images that repeat formulas and that communicate the banalization of everyday life on social networks. In parallel with this production, experimental photographic projects present inquiries that pose questions to both the point of view of the technical procedures and political and aesthetical issues, which takes the perception of everyday life in a critical manner. This research aims at developing a curatorship project of experimental artistic-photographic projects that thematically address everyday life, their insertion in the current technological context, as well as the presence of Brazilian everyday life theme in early 21st century photographs. The process of creating the curatorship involved: the conceptual definition of the proposal and its scope; a selection of works; and semiotic analyses of the selected works. For the construction of the curatorial proposal, we developed a brief iconological journey about the presence of everyday life in the history of art, focusing on painting and photography. In the selection, we chose projects which, in a captive and unique way, propose a reflection about the social relations that arise in the context of social media interactions, in which we are intrinsically rooted. The thesis is justified as it offers a renewed vision of the possibilities of photography that focuses on everyday life, as opposed to the banalization of the photographic act that permeates digital social networks. The chosen methodological strategy comprises: (1) historical and critical study of the photographic path in society (Benjamin, Sontag, Machado, Manovich); (2) review of the relationships between the theme of everyday life, painting and photography (Lucie-Smith, Cotton); (3) presentation of the bases of Charles Sanders Peirce's semiotics (Santaella, Dubois, Ibri); and (4) application of the curatorial method based on Dewey's concept of aesthetic experience, as developed by Leão.

KEYWORDS

1. Photographic sign;
2. Communicational cultural practices;
3. Hyper-mediatization of everyday life;
4. Artistic curatorship creation process.

Lista de imagens

- Figura 1. Diagrama de relação entre os campos.....16
- Figura 2. **Johannes Vermeer**. Menina com uma flauta, 1665. Óleo sobre tela, 20x17,8. National Gallery of Art, Washington.....32
- Figura 3. **Richard Estes**. Nedick's, 1970. Óleo sobre tela, 121,9x167,6. Museu Nacional Thyssen-Bornemisza.....33
- Figura 4. **Dimitri Baltermants**. *Attack*, 1941. Impressão em gelatina de prata, 34x52. Atlas Gallery.....35
- Figura 5. **Renato Guttuso**. *La discussione*, 1959-1960. Têmpera, óleo e técnica mista sobre tela, 220x248. Tate.....36
- Figura 6. **David Hockney**. *Two Robes*, 2010. Desenho de iPad sobre papel, 94x71,1. Guy Hepner.....38
- Figura 7. John Currin. *Hot pants*, 2010. Óleo sobre tela, 198,1x152,4. The Broad.....39
- Figura 8. **Anita Malfatti**. Tropical, 1913. Óleo sobre tela, 77x102. Pinacoteca de São Paulo.....40
- Figura 9. **Adriana Varejão**. Filho Bastardo II - Cena de Interior, 1995. Óleo sobre madeira, 100x140x10. Museu Coleção Berardo.....41
- Figura 10. **Eugène Atget**. *Cour 10 Rue Sauval*, (1^o Arrondissement), 1908. Impressão albuminada, 18,1x22,1. The J. Paul Getty Museum.....42
- Figura 11. **William Eggleston**. Sem título, 1983-1986. Fotografia. Eggleston Artistic Trust.....43
- Figura 12. **Philip-Lorca diCorcia**. *Head #3*, 2000. Fotografia. Sprüth Magers e David Zwirner.....44
- Figura 13. **Laura Letinsky**. Sem título #40, 2001. Impressão cromogênica, 60,3x43,2. Yancey Richardson Gallery.....45
- Figura 14. **Hiromix**. Sem título, 1995. Fotografia. Canon New Cosmos of Photography.....47
- Figura 15. **Martin Parr**. Vista de uma das exposições de Common Sense, 2000.....47
- Figura 16. **Eugène Atget**, *Staircase*, Rue Saint-Jacques 254, Paris 1907–1908. Impressão albuminada, 17,8x22,7. The J. Paul Getty Museum.....63

Figura 17. Walker Evans . <i>Negroes in the lineup for food at mealtime in the camp for flood refugees, Forrest City, Arkansas, 1937</i> . Arquivo digital do negativo original.....	65
Figura 18. Hannibal Renberg . Sem título, 2021. Captura de tela do Instagram.....	66
Fotografia 19. Eugène Atget . <i>Au Franc Pinot, 1 quai Bourbon, 1908</i> . Impressão abulminada, 21,9x17,8. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.....	78
Fotografia 20. Eugène Atget . <i>Escalier de l'Hôtel de Tallard, 78, rue des Archives, 1901-02</i> . Impressão abulminada, 21,3x17,9. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.....	79
Fotografia 21. Eugène Atget . <i>Magasin, avenue des Gobelins, 1925</i> . Impressão albuminada, 23x16,8. The J. Paul Getty Museum.....	80
Figura 22. Anton Kawasaki . <i>The Cold Shower, 2011</i> . Captura de tela do Instagram.....	85
Figura 23. Paola M Franqui . <i>be mindful of your surroundings, 2021</i> . Captura de tela do Instagram.....	86
Figura 24. Richard Koci Hernandez . <i>dear photography thank you, 2022</i> . Captura de tela do Instagram.....	87
Figura 25. Mapa de criação dos três eixos.....	91
Figura 26. Olivia Gay . <i>Jeune fille contre un mur, da série Da Bahia, 2008</i> . Fotografia digital.....	93
Figura 27. Olivia Gay . <i>Dona Olinda, da série Contemplações, 2012</i> . Fotografia Digital.....	94
Figura 28. Olivia Gay . <i>Vila Mimosa, da série Vila Mimosa, 2002</i> . Fotografia Digital.....	95
Figura 29. Susan Meiselas . <i>Piscinão de Ramos, Rio de Janeiro, Brazil, do projeto Offside Brazil, 2014</i> . Fotografia Digital. Magnum Photos.....	96
Figura 30. Luca Meola . Sem título, da série Primavera Guarani, 2017-2020. Fotografia Digital.....	97
Figura 31. Vijai Patchineelam . <i>O narrador parado mantém-se ocupado observando, da fotonovela O narrador parado, 2015</i> . Fotografia Digital.....	98
Figura 32. Marlene Bergamo . Sem título, da série São Paulo, 2007. Fotografia digital. Coleção Pirelli/MASP.....	99

Figura 33. Marlene Bergamo . Consciência Negra, 2006. Fotografia digital. Acervo Folhapress.....	100
Figura 34. Marlene Bergamo . Árvores não sabem ler..., 2021. Captura de tela do Instagram.....	102
Figura 35. Rafael Adorján . Sem título, da série O Natal da Minha Tia, 2021. Fotografia e edição digital.....	103
Figura 36. Tayná Inê Uráz . Sem título, da série Debaixo da saia, a mapeagem, 2020-2021. Fotografia.....	104
Figura 37. Vinicius Paranhos . Sem título, São Paulo, 2016. Fotografia analógica.....	105
Figura 38. Bárbara Wagner . Gleice, da série Mestres de Cerimônias, 2016. Fotografia digital.....	107
Figura 39. Bárbara Wagner . Domingo, da série Estrela brilhante, 2010. Impressão jato de tinta sobre papel algodão.....	109
Figura 40. Bárbara Wagner . Sem título, da série Brasília Teimosa, 2005-2007. Impressão fotográfica sob plexiglass.....	110
Figura 41. Samuel Macedo . Companheiro, da série Meninos da Chapada, 2014. Fotografia digital.....	111
Figura 42. Bruno Itan . Grotta, Complexo do Alemão, 2012. Fotografia digital.....	112
Figura 43. Ana Mendes . Dourados Amambaieguá 1, Terra Indígena dos Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, 2017. Fotografia digital.....	113

Sumário

Introdução	15
1. Fotografia e cotidiano	24
1.1 Percurso fotográfico até o cotidiano atual	25
1.2 A temática do cotidiano: entre a fotografia e a pintura	31
1.3 A pesquisa em torno da fotografia de cotidiano	42
2. A fotografia artística de cotidiano sob a perspectiva dos aspectos tricotômicos de Peirce	49
2.1. As tricotomias de Peirce.....	50
2.2. Aspectos da semiótica na fotografia.....	56
2.3. A semiótica na fotografia artística com temática de cotidiano	62
3. Experiência estética e o processo comunicacional da fotografia	68
3.1. O <i>receber</i> e o <i>fazer</i> na experiência estética	72
3.2. Experiência estética nas fotografias de cotidiano pioneiras	76
3.3. Experiência estética na era digital.....	82
4. Um projeto de curadoria	89
4.1. Brasil visto de fora.....	92
4.2. O mundo ao redor	99
4.3. Quem somos?	106
Considerações finais	114
Referências	117

Introdução

O presente trabalho surge do interesse em investigar os processos de criação da fotografia artística contemporânea, com temática de cotidiano, em meio ao cenário brasileiro do início do século XXI, que possibilita a promoção de um diálogo com as relações sociais na atual era digital. Nesse contexto nos questionamos: em uma época na qual grande parte dos indivíduos da nossa sociedade possui uma relação trivial com a captura e exposição de imagens, através da facilidade oferecida pelos recursos digitais, de que forma as produções artísticas que exploram tal temática podem atuar na modificação da percepção de mundo dos espectadores?

Como se sabe, o atual excesso de produção de imagens gera consequências em vários âmbitos da cultura e da comunicação, conforme já discutido por Norval Baitello Junior (2014) e Lucia Leão (2008). Assim, a presente tese de doutorado busca contribuir para essa discussão, propondo uma curadoria de fotografias do cotidiano que vão justamente na contramão do movimento de anestesia dos sentidos. Os trabalhos que selecionamos provocam estranhamento, nos instigam reflexões críticas, contribuindo assim para uma experiência estética, no sentido deweyano.

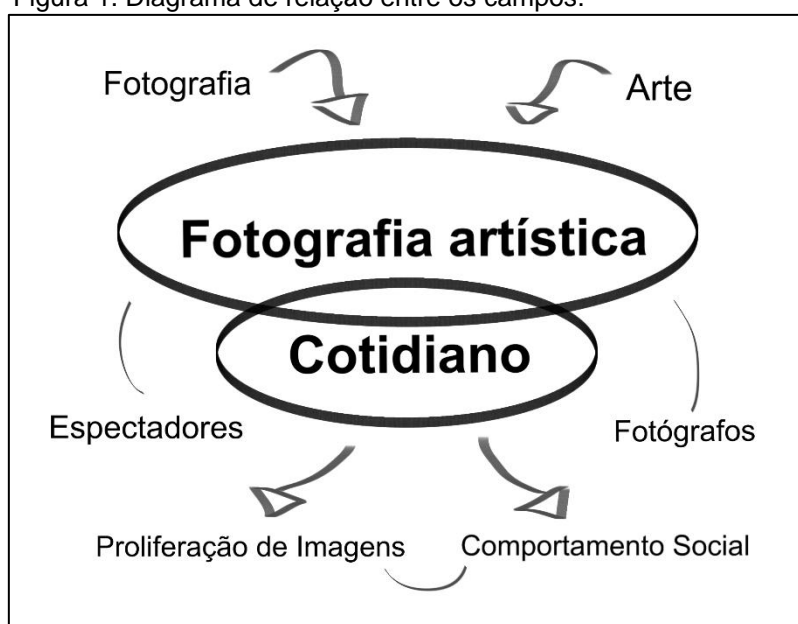
Para que possamos compreender se e como essa percepção pode ser alterada, buscamos no conceito de experiência estética, conforme proposto por John Dewey (2010), aliado aos conceitos da semiótica de Peirce, o caminho para pensar a ação de tais fotografias. O desenvolvimento da curadoria tem como fundamentação teórica os paradigmas propostos por Leão (2011) e aplicadas e publicadas em artigos escritos por Leão e Lopes (2018); Leão e Oliveira (2020); Leão et al. (2019).

A pesquisa tem como objetivo geral compreender como o cotidiano brasileiro do início do século XXI é abordado em fotografias artísticas, investigando o modo como essas fotografias são significadas a partir da ideia de diálogo, tendo em vista o atual contexto digital em que vive nossa sociedade, produzindo, consumindo e descartando imagens incessantemente.

Embora seja vasta a bibliografia sobre a fotografia artística e sobre temas como cotidiano e banalização da percepção, é possível notar a carência de uma pesquisa que desenvolva as correspondências entre a expressiva fotografia

artística com recorte da temática de cotidiano, no tópico específico da produção realizada no século XXI, e o vínculo da sociedade atual com a imagem que é produzida e consumida no dia a dia. Tais questões são pensadas aqui a partir de relações estruturadas no diagrama abaixo (Figura 1). Esse levantamento revela a urgência em elaborar uma reflexão sobre a leitura do cotidiano, a maneira com que é exposto nos meios artísticos e os eixos nos quais se faz presente.

Figura 1. Diagrama de relação entre os campos.



Fonte: Produção nossa.

O processo de desenvolvimento da pesquisa visa a explorar uma fundamentação teórica que possibilite responder os questionamentos aqui propostos a respeito da fotografia artística do cotidiano, no contexto da produção brasileira do início do século XXI.

Com a inserção cada vez maior dos dispositivos digitais em nossa sociedade, detectamos o desencadeamento do impacto na produção e consumo de imagens fotográficas, já que, com o amplo acesso a smartphones e redes sociais, o hábito de registrar a todo momento aquilo que desperta qualquer tipo de interesse é cada vez mais generalizado. Pessoas de todas as idades, gêneros e classes sociais produzem e consomem imagens, tornando-se dependentes desse recurso, conforme podemos constatar ao observar anúncios de “confira imagens” anexos a grande parte das informações, notícias e curiosidades compartilhadas na rede, o que gera uma banalização de imagens que, sem maior

importância, são descartadas e substituídas incessantemente. Tal contexto se dá devido à construção do universo virtual, ou ciberespaço, descrito por Leão (2002b, p. 21) como um “vasto e movediço território que se transforma a cada segundo”. Segundo Leão, o ciberespaço é composto por três camadas em constante interação: a camada das redes comunicacionais tecnológicas, composta por hardwares e equipamentos de infraestrutura; a segunda camada, que constitui o funcionamento lógico das redes, composta por plataformas, softwares e aplicativos que nos permitem o acesso, produção e publicação no vasto oceano de dados; e por fim, a terceira camada, humana, simultaneamente racional e afetiva, composta por pessoas, grupos e instituições que atuam no ciberespaço. Para a realização de estudos sobre os fenômenos comunicacionais do ciberespaço, é fundamental que as três camadas sejam compreendidas em suas complexidades (Leão, 2002b).

Embora grande parte da população esteja atualmente envolvida nesse processo de produção banalizada de registros, nossa pesquisa defende que a fotografia artística não se mostra em modo de extinção, ao contrário, apresenta-se solidificada no contexto da arte contemporânea, abrangendo diferentes temas e ocupando espaços estáveis em museus e galerias: “[...] ela se instalou nos museus em pé de igualdade com as expressões tradicionais das artes visuais e de acordo com precisamente os mesmos parâmetros artísticos e históricos” (CRIMP, 2005, p. 3). Além disso, ela ocupa lugares de expansão do campo da arte para além das fronteiras do museu, instalando-se também em locais do nosso cotidiano, principalmente através de ambientes virtuais e redes sociais.

Importante elemento nessa reflexão, a câmera fotográfica é entendida como um “aparelho” por Flusser (2002), em uma definição que a coloca como parte de nossa cultura. Os aparelhos atuam na transformação da vida do homem, a partir do próprio agir deste, que tem a capacidade de produzir signos por meio das programações previamente estabelecidas no aparelho.

As discussões em torno de obras produzidas por meio desses aparelhos, bem como das técnicas de reprodução, como abordadas por Benjamin (1980), em texto escrito originalmente na década de 1930, contribuem para uma alteração do conceito de arte na sociedade. Ela presencia, nos últimos 25 anos do século XX, uma “autoconscientização” da fotografia quando esta adquire, segundo Lucie-Smith (2006, p. 241), um poder singular de diversificação. Entre

os motivos abordados por meio da fotografia artística, em diversos momentos, os registros da vida íntima, objetos do dia a dia, paisagens urbanas e cultura popular aparecem em evidência, de acordo com a pesquisa de Cotton (2010), contribuindo para identificar os traços do cotidiano da nossa sociedade.

Ao perseguir o cotidiano em todas as suas facetas, segundo Sontag (2004), alguns fotógrafos personificam a figura do *flâneur*, deixando de lado as realidades que se apresentam como oficiais, para ir ao encontro do marginal:

O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto das alegrias da observação, *connoisseur* da empatia, o *flâneur* acha o mundo "pitoresco". (SONTAG, 2004, p. 70).

Os registros desses fotógrafos trazem à tona o próprio conceito de cotidiano. Para o escritor e antropólogo francês Michel de Certeau (1994), em texto publicado originalmente em 1980, a questão das práticas cotidianas é marcada por intensa heterogeneidade e determina características das comunidades e grupos sociais que, sem uma forma de poder centralizado, atuam como procedimentos táticos, utilizando o tempo de maneira hábil na transformação da organização do espaço; esses fatores são definidos por atividades como "Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar" (CERTEAU, 1994, p. 103).

Nesse sentido, pensar a fotografia artística que explora universos particulares, em uma relação inseparável com o comportamento social na era digital amplia os horizontes para uma linguagem da arte apta a discutir as relações humanas e suas representações nessas circunstâncias, através da incitação de inquietações necessárias que leva a ponderar sobre nossa posição nesse contexto.

Ao medir as condutas individuais no meio social, Rouillé expõe sua análise sobre a fotografia de cotidiano em relação à sociedade contemporânea:

A hostilidade do mundo exterior incita cada um a refugiar-se em seu interior, a fechar-se em si próprio, no seu cenário privado, entre seus objetos familiares. Os interesses, os olhares, os pensamentos e as ações práticas ou artísticas tendem, assim, a deslocar-se de alhures e do longínquo, rumo ao aqui e ao próximo: o cotidiano e o familiar são transformados em universo e em refúgio. Quando o mundo não é mais acessível a não ser através de um sistema de mediações, que o modifica em espetáculo, quando um fluxo sempre crescente de

imagens o encobre e substitui, quando o mundo está, assim, reduzido a uma abstração, a um signo, a uma mercadoria que circula e se troca, então, nessa situação (que é a que prevalece no Ocidente), fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial. (ROUILLÉ, 2009, p. 362).

Na individualidade de cada usuário que habita as redes sociais, entrando em contato com outras existências, através do compartilhamento de conteúdo, é que cada um vai se identificando e construindo suas redes. O que faz com que o ambiente virtual seja parte desse processo não deve ser dissociado do nosso universo, já que ele está inserido na realidade atual. Desse modo, afirmações como “Não existe mais um *aqui*, mas tudo é *agora*” (CASALEGNO, 2004, p. 56) devem ser problematizadas pois, embora tudo seja realmente “agora”, o “aqui” continua existindo, ele é apenas transfigurado a partir do ciberespaço. Pensar a transformação do espaço material e a necessidade de imediatismo informacional, presentes hoje em nossa cultura, apresenta-se como face fundamental nos processos comunicacionais e relacionais ou, ainda, como rota que se torna necessário percorrer em nossas investigações sobre as relações atuais. A rigor, para pensar o gesto fotográfico que circula nas redes sociais digitais, é necessário compreender as três camadas do ciberespaço.

A realização de uma pesquisa teórica mais aprofundada sobre o papel da fotografia com temática de cotidiano na arte contemporânea, juntamente com a reflexão a respeito do contexto social que existe amalgamado a ela, mostra-se relevante no sentido de apontar como a fotografia artística com tal temática pode ser marcante, menos no sentido de se libertar do cenário de uma existência indissociável do digital, mas de propor uma nova visão sobre esse ambiente que, longe de buscar sua negação, vai ao encontro direto de seu diálogo e reflexão.

No primeiro capítulo realizamos um levantamento bibliográfico sobre o desenvolvimento da técnica fotográfica, desde seus primeiros indícios até os dias atuais, colocando em evidência as discussões suscitadas em torno do seu uso e, principalmente, o vínculo da sociedade atual com a imagem. Esses estudos são instaurados como modo de investigar o comportamento humano em relação à tecnologia, bem como sobre o consumo e produção de imagens.

Para pensar a temática do cotidiano propomos, em seguida, uma breve apresentação de pinturas recentes, criadas a partir de 1945, que podem nos

auxiliar na reflexão a respeito de como esse tema vem sendo trabalhado na arte contemporânea. É a partir dessa perspectiva que colocamos em evidência a fotografia com temática de cotidiano, com foco principalmente naquilo que ocupa lugar na arte contemporânea.

No capítulo dois, realizamos uma revisão bibliográfica da semiótica de Peirce, colocando em evidência discussões de estudiosos sobre essa semiótica em relação à fotografia e à arte: Philippe Dubois; Lucia Santaella e Winfried Nöth; Arlindo Machado; Ivo Ibri. Também implementamos análises semióticas em algumas fotografias com temática de cotidiano, de modo a compreender, em certa medida, como a teoria se efetua. No nosso entender, essa semiótica nos fornece fértil material que pode ser aplicado à linguagem da fotografia, auxiliando em reflexões mais aprofundadas nesse campo.

Para esse processo, os estudos de Dubois (2012) são fundamentais em sua defesa da fotografia enquanto índice, que aparece frequentemente em maior evidência. Ao tratar as relações do signo fotográfico em relação com seu objeto, Santaella e Nöth (1999) utilizam as teorias de Peirce para mostrar que a imagem fotográfica é uma imagem complexa, podendo atuar como ícone, ao retratar o objeto com semelhança expressiva; como índice, já que possui ligação ponto a ponto com a natureza através dos fenômenos físicos e químicos que gravam a imagem no negativo; ou ainda ser uma imagem que se degenera em direção à generalização, como ocorre na fotografia científica e de propaganda, por exemplo. Em seus estudos, Machado (2000), por sua vez, expande o entendimento sobre a fotografia a partir da semiótica de Peirce, enfatizando sua força enquanto símbolo, que é resultado de uma programação do aparelho fotográfico, extremamente complexo. Ibri (2020), enfim, traz uma contribuição da semiótica pensada sobre as particularidades da arte.

Já no terceiro capítulo, exploramos as aberturas da experiência estética, tal como explanadas por John Dewey (2010), que podem ser provocadas por essas fotografias, promovendo transformações na percepção do cotidiano. Nesse ponto sugerimos também um diálogo entre a experiência estética e a semiótica de Peirce, apontando como a arte se define como comunicação, no equilíbrio entre o fazer e o receber.

Como a definição de experiência estética não se delimita de maneira sólida e transparente, por se tratar de um conceito com certo grau de

indeterminação, exploramos nosso entendimento sobre ele com o auxílio da semiótica. Tais percepções são colocadas em prática ao olharmos para a fotografia de cotidiano, em produções de Eugène Atget, bem como nas especificidades que se desenvolvem em fotografias imbricadas na tecnologia digital, principalmente com o uso do *Instagram*.

Por fim, no último capítulo, propomos uma curadoria de fotografias com temática de cotidiano no Brasil do início do século XXI. Os princípios que norteiam nosso processo curatorial são três: estabelecer um sistema comunicacional aberto, em que diferentes contextos, indivíduos, narrativas, lugares etc. possam fazer parte, e no qual os elementos, vistos de maneira individual, são diferentes de sua apreensão no todo; ser uma rede em permanente transformação, na qual a origem e a conclusão não podem ser precisamente definidas, podendo se desenvolver indeterminadamente; demandar uma pesquisa também em rede e com características sistêmicas, promovendo o diálogo entre diversas teorias e disciplinas (LEÃO, 2011).

A partir desses princípios, propomos um processo de livre associação que norteia nossa curadoria, que é dividida em três eixos centrais: Brasil visto de fora; O mundo ao redor; Quem somos?, sendo que em cada um apresentamos uma fotógrafa em destaque e traçamos relações entre sua produção e a de três outros fotógrafos ou fotógrafas. As discussões que costumam a curadoria são guiadas pela nossa percepção a respeito das teorias da experiência estética e semiótica peirciana, conforme fundamentadas ao decorrer da tese.

Para selecionar as fotografias que integram esse projeto criamos um mapa de palavras, a partir do qual orientamos nossas escolhas. Dessa forma podemos pensar não só as complexidades do cotidiano e seu rico repertório a ser explorado, mas também como os fotógrafos trabalham suas questões por meio de diferentes pontos de vista. Ao colocar em evidência a pluralidade de cotidianos do Brasil, no início do século XXI, buscamos trazer um conjunto de fotografias expostas e/ou premiadas por relevantes instituições artísticas, mas também produções *underground* que ganham espaço principalmente através do virtual.

Os dispositivos catalisadores da reflexão teórica, e que assinalam o conjunto da curadoria realizada na presente tese foram definidos através de visitas a exposições, consulta de acervos, pesquisas na internet, relações sociais

e descobertas por meio das redes sociais. Nesse sentido é relevante destacar instituições como o Instituto Moreira Salles, Bienal de São Paulo, Coleção Pirelli/MASP, FotoRio, Prêmio PIPA, bem como as produções independentes e a rede social *Instagram*.

Entre registros dos seus próprios cotidianos, compartilhamentos de fotos pertencentes às séries que estudamos e imagens de posicionamento político, quase todos os fotógrafos que selecionamos em nossa curadoria fazem uso da rede social *Instagram*, com maior ou menor frequência, realizando o processo de deslocamento da arte do museu para outros meios, atribuindo novos significados e atingindo o espectador de maneira facilitada e informal em seu dia a dia.

O desenvolvimento de nossa conclusão visa a considerar a força das discussões propostas, por meio da curadoria, salientando a mudança na percepção na experiência estética da obra fotográfica, que leva em conta as transformações estimuladas não apenas nos espectadores, como nos próprios artistas. É sob esses aspectos que defendemos a importância da fotografia artística com a temática do cotidiano no Brasil do início do século XXI, enquanto linguagem, para a sociedade contemporânea, bem como suas manifestações no ambiente digital.

Tomando como base as discussões aqui indicadas, a linguagem da fotografia artística contemporânea com temática do cotidiano aparece como importante recorte no universo das mídias que compõem o panorama cultural da atualidade, já que tem a capacidade de despertar inquietações e diálogos entre o material e o virtual na busca de sentidos, provocando indagações a respeito das recentes teorias da comunicação sobre a era digital. Nesse âmbito, a integração da presente pesquisa, desenvolvida na linha “Processos de criação na comunicação e na cultura”, no doutorado em Comunicação e Semiótica, pretende tanto propor o estudo de um viés relevante para a área, quanto absorver conhecimentos que auxiliem em sua fundamentação. Por fim, gostaríamos de destacar a importância do grupo de pesquisa InterLab21CCM - Comunicação e Criação nas Mídias, vinculado ao CNPq, liderado pela professora Lucia Leão. O grupo foi um ambiente muito frutífero e acolhedor para diálogos em torno da vivência digital e de produções que permeiam tal contexto, de modo a permitir um processo de troca de informações a respeito desse

complexo território, contribuindo para traçar caminhos nesse mapa cultural em constante desenvolvimento.

1. Fotografia e cotidiano

O tema do cotidiano tem sido frequente nos estudos sobre problemas contemporâneos. Ao colocar o cotidiano em evidência em nossos estudos percebemos que, constantemente, temos uma relação automatizada com objetos, lugares e atividades que permeiam a rotina do dia a dia, fazendo com que tais situações, banais para nós, não sejam alvo de um interesse assinalado. Entretanto, o cotidiano, ainda que não notado, continua presente o tempo todo em nossas vidas, manifestando-se nas mais variadas formas. Michel de Certeau (1994) explora as questões do cotidiano no contexto de uma determinação do indivíduo a partir da relação social. As práticas cotidianas estão, em vista disso, manifestadas nas condutas ordinárias da vida, como falar, ler (um texto, uma imagem etc.), comer, dançar, cantar, trabalhar, se deslocar pela cidade, entre outros atos que são indispensáveis em nossa vivência, mas com os quais lidamos de modo corriqueiro.

A presença do tema do cotidiano em fotografias não constitui uma categoria específica, determinada por autores renomados da área, mas por aparições que se fazem presentes desde o nascimento do ato fotográfico. Ele está nas fotografias de rua, que captam a arquitetura de um determinado tempo e local, ou transeuntes anônimos; nos registros íntimos de familiares e amigos; nas imagens de um grupo social, estabelecido por seus interesses, localidade ou hobbies; assim como na apreensão de objetos que utilizamos rotineiramente.

Para ir além de uma simples classificação de trabalhos fotográficos artísticos, buscamos entender o que diferencia estes das imagens que invadem nosso cotidiano de maneira exorbitante, presentes o tempo todo através de telas que fazem parte de nossa rotina. Nesse sentido, consideramos a potencialidade que essas fotografias têm de estimular transformações em quem se dispõe a estar em contato com elas.

No presente capítulo, as discussões se direcionam não só para os diversos desenvolvimentos que a temática de cotidiano assume no campo da arte, através da fotografia, e de que modo essa vasta gama de produção se manifesta, mas para o contexto no qual a fotografia atual, como um todo, perdura. Para isso se faz necessário refletir sobre desenvolvimento da técnica fotográfica, desde seu estágio embrionário até a situação vigente, já que tais

situações contribuem para a maneira como o cotidiano é abordado por leigos e fotógrafos profissionais.

Embora a temática de cotidiano não seja novidade nos estudos sobre fotografia, devemos considerar que os processos de criação em fotografia sofreram transformações que, atualmente, afetam nosso próprio cotidiano de maneira bastante intensa:

Se é verdade, de um lado, que as pequeninas câmeras digitais e os celulares munidos de câmeras, são prolongamentos e dão continuidade à vida virótica da fotografia, de outro lado, eles vêm introduzindo mudanças que merecem ser investigadas. A primeira delas diz respeito ao fato de que mudanças no equipamento trazem consequências de várias ordens, tanto para o ato de fotografar quanto para os efeitos sociais e psíquicos que as fotos podem provocar. (SANTAELLA, 2021, p. 76).

São esses aspectos de mudança que nos instigam a pensar a fotografia em nosso dia a dia e, de maneira articulada, procurar entender de que forma a temática do cotidiano aparece nas fotografias artísticas, explorando o jogo entre contexto, tema, experiência e arte.

1.1 Percorso fotográfico até o cotidiano atual

Se por um lado as primeiras técnicas fotográficas demandavam um longo tempo de exposição para que os registros fossem concretizados, hoje não é necessário mais do que alguns segundos entre o ato de fotografar e o de compartilhar essa imagem com incontáveis usuários nas redes sociais digitais. O percurso até esse ponto é contínuo e tende a prosseguir em desenvolvimento.

Com a conquista da fixação de imagens, creditada sobretudo às pesquisas dos franceses Niépce e Daguerre nos anos 1820 e 1830, as buscas por aprimoramento foram se encaminhando para que, cada vez mais, as produções fotográficas pudessem ser acuradas, rápidas e acessíveis. Já em 1931, Walter Benjamin (2012) se debruçava sobre pressupostos a respeito da fotografia, sua relação com a indústria, a sociedade e a arte. A partir de um breve relato histórico, o autor argumenta que a fotografia, inicialmente, preservava um caráter de unicidade, tida como objeto de valor em seu período pré-industrial;

todavia, a técnica se popularizava rapidamente e, por volta de 1940, muitos pintores retratistas já se tornavam fotógrafos, de modo a atualizar seu ofício.

O desenvolvimento das técnicas fotográficas, na primeira metade do século XIX, caminhou em paralelo com o desenvolvimento inicial de ideias computacionais, segundo Lev Manovich (2001). Ao mesmo tempo que o daguerreótipo se estabelecia, na década de 1830, Charles Babbage projetava sua máquina analítica, baseada na mesma lógica que décadas depois estruturou os dispositivos computacionais. Esse paralelo não é visto por Manovich (2001) como mera coincidência:

Ambas as máquinas de mídia e as máquinas de computação eram absolutamente necessárias para o funcionamento das sociedades de massa modernas. [...] Mídia de massa e processamento de dados são tecnologias complementares; eles aparecem juntos e se desenvolvem lado a lado, tornando possível a sociedade de massa moderna. (MANOVICH, 2001, p. 22-23, tradução nossa)¹.

Entretanto, é só no início do século XX que essas máquinas dão os primeiros sinais de convergência entre si. Manovich (2001) entende que o conceito da Máquina de Turing, desenvolvido em 1936 por Alan Turing, aproxima as máquinas computacionais da mídia do cinema, já que nela seria possível tanto registrar quanto ler dados; é o mesmo que acontece no universo cinematográfico, em que os rolos de filmes servem para registrar e os projetores podem ler as informações contidas neles.

Com a elaboração do sistema binário, a intersecção entre os dois meios pôde se concretizar de maneira efetiva. Todas as mídias podem ser convertidas em dados numéricos, permitindo que o computador seja capaz de processar todas elas: “Não mais apenas uma calculadora, mecanismo de controle ou dispositivo de comunicação, o computador se torna um processador de mídia.” (MANOVICH, 2001, p. 25-26, tradução nossa)². Com isso, tanto a lógica computacional é aprimorada em função das mídias, como as mídias são também alteradas e até mesmo construídas por dispositivos computacionais.

¹ *Both media machines and computing machines were absolutely necessary for the functioning of modern mass societies. [...] Mass media and data processing are complementary technologies; they appear together and develop side by side, making modern mass society possible.*

² *No longer just a calculator, control mechanism, or communication device, the computer becomes a media processor.*

O acesso da sociedade aos computadores inicia-se na década de 1970, conforme relata André Lemos (2004), e as duas décadas seguintes são marcadas por transformações nos computadores pessoais e pela popularização da internet, percurso que abre espaço para um período caracterizado pela conexão, consolidado no início do século XXI. Lemos (2004) aponta, ainda, que as tecnologias móveis entraram de tal forma em nossas vidas que hoje habitam nosso cotidiano de modo indissociável, elas já são parte de nós. A principal figura dessa “era da mobilidade” (LEMOS, 2004) é o telefone celular, que concentra as mais inúmeras possibilidades de trocas de informação, ações e controles no cotidiano.

Se as inovações em câmeras portáteis, como a *Kodak Brownie* (1900), *Leica I* (1925) e *Kodak Instamatic* (1963), marcaram a popularização da fotografia na sociedade, o *iPhone*, em 2007, associado a redes sociais digitais voltadas para a fotografia, como no caso do *Instagram*, assinala uma nova etapa nesse processo, conforme esclarece Manovich (2017). O intuito principal do compartilhamento nessa rede social não é a promoção de fotógrafos profissionais, embora eles também façam uso dela, mas da interação entre pessoas comuns, através de fotografias³.

Seguindo tal perspectiva, a fotografia não é mais vinculada apenas às câmeras fotográficas, ampliações de negativos e suas cópias; mais do que nunca, a fotografia hoje faz parte de nossos hábitos cotidianos, ela pode ser realizada a qualquer instante por meio dos *smartphones*, que se tornaram uma extensão de nossos corpos e mentes. Da mesma maneira, a exibição de fotos em álbuns de família e na mídia tradicional se expande, ela ocupa também as redes sociais e os mais diversos ambientes digitais. São essas atualizações que permitem que a fotografia de nosso tempo seja produzida e consumida em uma velocidade incomparável.

As facilidades e o fascínio, trazidos pela fotografia, abriram espaço para que esta fosse gradativamente sendo explorada de maneira comercial desde o início de sua trajetória. As ideias de Benjamin, marcadas por influências

³ O *Instagram* foi lançado em 2010, disponível apenas para o sistema operacional *iOS*; em 2012 foi disponibilizado também para *Android*. Apesar de ser uma rede social direcionada apenas à fotografia, em seu início, a partir de 2013 começou também a permitir o envio de vídeos, recurso que tem sido cada vez mais explorado.

marxistas, apontam para uma crítica ao capitalismo, de modo que a reprodutibilidade técnica na fotografia e no cinema são pensadas em sua importância enquanto arte política (2021). O autor explica que:

[...] com o surgimento do primeiro meio de reprodução efetivamente revolucionário (simultâneo ao advento do socialismo), a fotografia, a arte sentiu aproximar-se a crise – que se tornou inconfundível após mais cem anos –, reagiu com a doutrina do *l'art pour l'art*, que é uma teologia da arte. Desta surgiu por sua vez uma teologia negativa na forma da ideia de uma arte 'pura', a qual rejeita não apenas toda função social, mas também toda determinação por meio de uma crítica de seu objeto.

[...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual. (BENJAMIN, 2021, p. 61).

Nesse sentido, a fotografia se expande tanto para a capacidade de libertar a arte do valor de culto e aproximá-la das massas, como para o consumo desmedido de imagens, circunstância esta que Benjamin sinalizava como uma direção contrária ao seu ideal político, tomando forma de um produto altamente cultuado no capitalismo.

Atualizando a discussão para um contexto mais próximo ao nosso, Susan Sontag (2004) aborda em sua obra *Sobre fotografia* como o consumo de imagens se dava no fim do século XX, sugerindo que este não apenas seguia a lógica do consumo capitalista, mas servia de potente ferramenta para que o capitalismo perpetuasse. A autora defende:

A razão final para a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. Consumir significa queimar, esgotar – e, portanto, ter de se reabastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda. Porém imagens não são um tesouro em cujo benefício o mundo tem de ser saqueado; são exatamente aquilo que está à mão onde quer que o olhar recaia. A posse de uma câmera pode inspirar algo afim à luxúria. E, a exemplo de todas as formas verossímeis de luxúria, algo que não pode ser satisfeito: primeiro, porque as possibilidades da fotografia são infinitas e, segundo, porque o projeto é, no fim, autodevorador. (SONTAG, 2004, p. 195-196).

Ao lado desse processo de autodevoração, no contexto das redes sociais digitais, a produção e o consumo de imagens são também uma imposição social na atualidade. Álbuns de família não apenas guardam memórias de entes queridos, mas sugerem uma trajetória de sucesso e realizações atestados pelas

fotos, de forma que eventos como aniversários, casamentos e formaturas sejam obrigatoriamente registrados, assegurando a existência de tais acontecimentos.

Para o pensador Dubois, em texto publicado originalmente em 1983, os álbuns de família são consagrados por seu caráter indicial⁴, ou seja, as fotografias que os constituem tiveram uma conexão física (através da luz) com as pessoas, lugares e objetos que ali estão representados. Esse tipo de fotografia é tomado como uma presença daquilo que foi e, por isso, se estabelece um vínculo de culto por parte das pessoas que estão afetivamente ligadas a ele; ele é “Presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença.” (DUBOIS, 2012, p. 81). Desse modo, mesmo fotografias borradas, fora de foco, desbotadas, ou com outros desgastes, possuem a competência de estimular práticas compulsivas em relação a elas.

Os momentos de lazer também acabam sendo dependentes da fotografia, eles buscam nela uma atestação de sua satisfatoriedade. Brian O’Doherty, em 1976, ao discutir sobre fotografia no contexto dos álbuns de fotos e dos *slides*, utiliza o exemplo da fotografia em períodos de diversão como forma de alcançar resultados que só se tornam perfeitamente claros a partir de uma mediação, tornando-a indispensável:

Você só confirma como se divertiu nas férias de verão pelas fotos. Pode-se então adaptar a vivência a certos princípios de “divertimento”. Esses ícones em cores são usados para convencer os amigos de que você se divertiu – se eles acreditarem, você acredita. Todo o mundo quer ter fotografias não só para comprovar, mas para inventar sua experiência. Essa constelação de narcisismo, insegurança e *pathos* é tão forte que acho que ninguém está livre dela. (O’DOHERTY, 2002, p. 57).

Sontag (2004, p. 183), em outro contexto, acrescenta que as fotografias antigas são capazes de preencher imagens mentais em nossos pensamentos, e que as fotografias do tempo atual têm a capacidade de transformar este em uma imagem mental.

Nosso pensamento se adequou de tal forma ao registro de acontecimentos em imagens que, mesmo quando algo marcante não é registrado, as pessoas geralmente fazem comparações desses eventos com

⁴ Consideramos o caráter indicial da fotografia, além de outros aspectos segundo os estudos de Peirce, no capítulo seguinte.

imagens. Assim exemplifica Sontag (2004, p. 177) ao mencionar que, aqueles que vivenciam algum ato de desastre ou violência, dizem que a situação parecia um filme, fazendo com que os ouvintes possam entender o episódio de modo mais claro.

Tais relações entre a sociedade e a fotografia, para Santaella (2021), ocorrem muito em função das transformações que o equipamento fotográfico sofreu e sofre até hoje. No intuito de tornar acessível e simplificar o processo, o ato de fotografar foi se transfigurando em algo cada vez mais banal, já que hoje todos carregam consigo uma câmera fotográfica portátil, em seus *smartphones*, ativada com a ação de um toque:

Quando, ao simples toque da ponta de um dedo, fragmentos fixos e móveis do mundo visível podem ser capturados por um aparelho pequeno, leve, quase aderido ao corpo e facilmente manuseável, na indiferenciação do excesso, fotografar converteu-se em uma trivialidade. (SANTAELLA, 2021, p. 75).

Assim como em outras situações de produção e consumo em excesso, o descarte também se trivializou no processo fotográfico. Fotografar de forma sequencial, até alcançar o resultado desejado, acaba sendo muito mais aceitável, já que não existe um gasto extra com material (filmes, ampliações etc.), de maneira que inúmeras fotografias sejam imediatamente apagadas ou esquecidas nos arquivos digitais. Santaella (2021) argumenta:

Com uma câmera sempre à mão, fotografar tornou-se um ato indiscriminado, pois errar tanto no gesto quanto no alvo não traz consequências. Basta um toque de apagar. Quando o gesto se torna mínimo, o alvo pode ser qualquer coisa e o resultado é descartável sem quaisquer prejuízos, o gesto não é apenas indiscriminado, mas também inconsequente.” (SANTAELLA, 2021, p. 76)

Não se trata aqui de condenar o uso da fotografia pela sociedade, mas de observar a relevância do uso das imagens nas relações sociais. Se por um lado as facilidades técnicas abrem espaço para que tudo seja fotografado, de maneira desmedida, de outro as fotografias compartilhadas em redes sociais como o *Instagram* revelam uma padronização dessas imagens. Para Manovich (2017), apesar de o *Instagram* instaurar algumas novas convenções fotográficas, a maioria delas é herança daquilo que já havia sido estipulado nos séculos XIX e XX, em relação à fotografia vernacular, para citar algumas delas: centralizar as

peças na foto, enquadrar todo o rosto em uma *selfie* ou retrato, fotografias de paisagem com destaque para a linha do horizonte, assuntos que merecem ser fotografados, como locais históricos e turísticos, pôr-do-sol etc. Nesse sentido:

As convenções da fotografia vernacular ditam *o quê e como*. Elas filtram o mundo visível e os fluxos das vidas humanas para selecionar os momentos e ocasiões que valem a pena documentar. Nesse sentido, a fotografia casual é tudo menos casual. (MANOVICH, 2017, p. 53, tradução nossa).⁵

Todavia, enquanto as pessoas, em geral, se habituariam a essa maneira de fotografar, marcando nosso cotidiano com imagens padronizadas, alguns fotógrafos se dedicam a explorar o casual de modo disruptivo. Nessa direção, são fotógrafos que subvertem as convenções da fotografia casual, exploram aspectos que fogem daquilo que é considerado como regra na técnica fotográfica, voltam o olhar para assuntos que não são dignos de atenção, no modelo usual. É assim que tais fotógrafos estabelecem sua singularidade.

1.2 A temática do cotidiano: entre a fotografia e a pintura

Não é novidade que a temática do cotidiano é assunto desde as mais rudimentares formas de arte já identificadas, na referência de suas caças, colheitas, atividades de trabalho e informações temporais. Aqui nos limitamos a pensar a presença do tema, entretanto, fazendo alguns levantamentos de suas manifestações em fotografias e pinturas. Nesse intuito, destacamos que a pintura foi amplamente utilizada em discussões relativas à fotografia, a partir de seu surgimento, pois em sua gênese ambas estavam entrelaçadas.

Ainda no Renascimento, as *cameras obscuras*⁶ eram frequentemente usadas por pintores que buscavam uma maior precisão da realidade; o mesmo acontece no Barroco e Rococó, em que os pintores intentavam captar vistas panorâmicas das cidades, conforme explica Machado (2015). O uso desse

⁵ *The conventions of vernacular photography dictate both what and how. They filter the visible world and the flows of human lives to select the moments and occasions worth documenting. In this sense casual photography is anything but casual.*

⁶ Termo em latim. A *camera obscura* consiste em uma caixa preta, na qual a luz entra apenas por um pequeno orifício, refletindo em seu interior, de forma invertida, aquilo que está iluminado no exterior.

aparelho, como auxílio nas pinturas, é atestado ao se observar quadros nos quais são percebidos elementos incomuns em composições feitas apenas a olho nu; é o caso de *Menina com uma flauta*, de Vermeer (Figura 2), em que a cabeça de leão esculpida sobre a cadeira, no lado esquerdo da imagem, aparece desfocada, resultado do efeito ótico causado pela *camera obscura* (MACHADO, 2015, p. 36-37).

Figura 2. **Johannes Vermeer**. Menina com uma flauta, 1665. Óleo sobre tela, 20x17,8. National Gallery of Art, Washington.



Fonte: National Gallery of Art. Disponível em:
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1237.html>

Ao se estabelecer como técnica, contudo, a fotografia nem sempre teve boa receptividade no campo da arte. À ocasião do Salão (francês) de 1859, Charles Baudelaire (1999) escreve uma carta ao diretor da *Revue française*, posteriormente publicada, na qual declara sua completa desaprovação da fotografia enquanto arte; para ele “[...] a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores perdidos, com muito pouco talento ou preguiçosos demais para terminarem seus estudos [...]” (BAUDELAIRE, 1999, tradução nossa)⁷. O autor

⁷ [...] l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études [...]

se posiciona dizendo que a fotografia deve servir apenas de forma humilde, em funções que sejam de utilidade prática para as ciências e as artes, enriquecendo álbuns de viagem, mostrando com amplitude animais microscópicos, arquivando materiais que estão prestes a desaparecer, entre outras, mas ela não poderia invadir o lugar da arte (BAUDELAIRE, 1999).

Para o descontentamento de Baudelaire, a fotografia foi ganhando tanto espaço, no campo da arte, que Dubois explana a questão de que a própria arte se torna fotográfica. Nesse contexto, as discussões envolvendo arte e fotografia, atualmente, não mais se balizam na antiga indagação de fotos poderem ser consideradas como arte ou não. Isto é, não só as fotografias habitam museus e galerias, seja em simples ampliações ou em objetos de arte híbridos, como elas também transformam a percepção dos artistas, mesmo em obras que não utilizam diretamente técnicas fotográficas, a exemplo do hiper-realismo, que emprega um excesso de mimetismo em suas pinturas, em um esforço de serem mais fotográficas do que a própria fotografia (DUBOIS, 2012).

Figura 3. **Richard Estes**. Nedick's, 1970. Óleo sobre tela, 121,9x167,6. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.



Fonte: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/estes-richard/nedicks>

Na pintura de Richard Estes, reproduzida acima (Figura 3), temos a representação mimética do cotidiano em uma grande cidade norte-americana, trazendo a fachada de uma lanchonete, com elementos de seu entorno e algumas pessoas no interior. Um olhar rápido e desatento pode fazer com que a

imagem seja percebida como uma fotografia, assim são as pinturas hiper-realistas.

É importante destacar que a representação mimética, seja na fotografia ou na pintura, não faz com que essas obras tenham as mesmas relações estéticas que os objetos que estão representados nelas, conforme defende Danto (2010). Isso quer dizer que existem distinções entre o que encontramos em nosso universo e as obras de arte criadas, ainda que muitas vezes apresentem aparências intensamente semelhantes: “aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes” (DANTO, 2010, p. 157).

Portanto, ainda que a fotografia esteja em posição de imagem-contato, que tem uma relação direta com os eventos, ela não é totalizante, absoluta, imagem-toda, como define Didi-Huberman (2020). O processo da fotografia não pode ser ignorado, devemos levar em consideração os impactos do enquadramento, posicionamento, limitações da máquina etc. A imagem é também montagem. Cabe aqui traçar um paralelo com as ideias de Arlindo Machado (2000), quando afirma que, ainda que haja a ação indispensável da luz, a fotografia não é concebida por um encontro natural entre ela e o suporte de registro, mas é resultado da interferência humana, tanto em relação à produção da máquina fotográfica, que surge após séculos de pesquisas, como de seu conhecimento no momento de operar essa máquina, tomando decisões que são substanciais e fazem toda a diferença na imagem a ser gerada.

Além disso, Machado (2015) também fala sobre a nossa relação ativa com a realidade, ao criticar discursos que colocam a fotografia como simples registro de um reflexo bruto dela:

A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e, como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 2015, p. 48).

Entender esses pontos de diferenças e aproximações que a imagem figurativa apresenta em diálogo com seu referente, se faz necessário ao estudar o cotidiano como temática. Tal apontamento, sobre obras figurativas, pode ser elucidado quando pensamos as fotografias em seu vínculo com a pintura e outras artes, corroborando a nossa compreensão de que as artes, ainda que representativas, têm sua forma singular de representar, quebrando com o julgamento de serem meros registros. Ainda que as técnicas mudem, alguns aspectos representativos em comum pairam sobre elas, possibilitando associações.

Figura 4. **Dimitri Baltermants**. *Attack*, 1941. Impressão em gelatina de prata, 34x52. Atlas Gallery.



Fonte: Atlas Gallery. Disponível em:
<https://www.atlasgallery.com/artists/dimitri-baltermants>

Nessa perspectiva, Leão Serva (2020) traça relações entre fotografias de guerra e pinturas, além de outras técnicas figurativas, a partir do conceito de *Pathosformel*, de Aby Warburg. O termo é entendido por Serva (2020) como “fórmula da emoção” que, de maneira mais substancial, é uma constituição de padrões para representar um determinado tipo de emoção, noção que invoca a herança de representações imagéticas desde os espécimes mais antigos. Tomemos aqui o exemplo de uma fotografia que mostra o cotidiano na guerra, na ocasião de um ataque ocorrido na segunda guerra mundial (Figura 4): ela é uma das imagens escolhidas por Serva (2020) para abordar a questão do movimento nas representações figurativas. Na foto o movimento é representado

não só pela posição das pessoas que se deslocam, mas pela mobilidade de suas roupas e pelo recurso de estarem “ligeiramente fora de foco”, expressão utilizada pelo fotógrafo Robert Capa.

Na mesma seleção de imagens, que fala sobre o movimento, Serva (2020) coloca a pintura *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, como uma obra que manifesta o movimento de maneira semelhante a imagens produzidas séculos antes do Renascimento e, ao mesmo tempo, também é referência para aquelas que vêm depois, como no caso da fotografia acima. O autor explica que “[...] embora em cada uma dessas formas artísticas o movimento se expresse por seus próprios elementos, chegam a um mesmo fim por técnicas diferentes.” (SERVA, 2020, p. 76).

Figura 5. **Renato Guttuso**. *La discussione*, 1959-1960. Têmpera, óleo e técnica mista sobre tela, 220x248. Tate.



Fonte: Art UK. Disponível em:
<https://artuk.org/discover/artworks/the-discussion-la-discussione-199076>

Se a pintura se relaciona à fotografia por meio das fórmulas da emoção, as relações entre suas temáticas são também incontáveis. Aqui nos concentramos em pensar alguns momentos em que a temática do cotidiano aparece em pinturas de movimentos artísticos, a partir de 1945, visando a uma maior aproximação e compreensão do cenário que se estabelece na arte

contemporânea. Essa investigação é feita, principalmente, levando em consideração os levantamentos realizados por Lucie-Smith (2006).

O cotidiano aparece no pós-guerra da Europa sobretudo em pinturas que vão de encontro com a arte realista; isso se dá em um momento em que “Havia o sentimento de que os artistas da época deviam encarar suas responsabilidades, participar da construção de um mundo novo e melhor e, sobretudo, seguir cineastas e escritores atraídos por um estilo documentário.” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 39).

Um importante movimento dessa corrente foi o *Kitchen Sink*, que aconteceu na Inglaterra entre o final da década de 1950 e início da década de 1960; trata-se de uma expressão que caracteriza algo pouco refinado, uma visão realista da vida social, do enfado cotidiano. Mas os artistas que se interessaram por tal abordagem não foram apenas os ingleses. O italiano Renato Guttuso, por exemplo, explorou a técnica do neobarroco para trabalhar cenas da vida comum em suas obras (Figura 5), conforme relata Lucie-Smith (2006).

Ainda no período pós-guerra surge o movimento da arte pop, imprescindível para os estudos da temática de cotidiano por colocar em destaque elementos da cultura popular, que ditavam o estilo de vida jovem na época. Esse movimento é bastante caracterizado por manifestar aspectos culturais circunscritos, principalmente dos Estados Unidos e Inglaterra, mas “Depois de seu sucesso inicial, a arte pop naturalmente passou a exercer influência em outros locais.” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 100). A fotografia aparece na arte pop de maneira recorrente, ela está na apropriação de imagens de revistas, em colagens, assemblagens, serigrafias, etc.

O representante mais conhecido desse movimento, o americano Andy Warhol, utilizava constantemente técnicas de reprodução, aproximando celebridades de produtos, com uma linguagem que flertava com a publicidade; produtos de consumo, como as garrafas de Coca-Cola e as latas de sopa Campbell's, viraram grandes estrelas nas obras de Warhol. Outro artista de destaque nesse movimento é o inglês David Hockney, ainda que não esteja limitado unicamente à arte pop, já que explora diferentes estilos e técnicas ao longo de sua vida. A aparição do cotidiano como temática também é recorrente nas obras do artista; entre elementos urbanos, objetos comuns do dia a dia, pessoas em suas casas e piscinas, Hockney expressa sua percepção da vida

habitual, seja nas colagens e composições fotográficas, desenhos, pinturas, gravuras e, mais recentemente, também em desenhos e pinturas digitais, realizados através do computador, iPad (Figura 6) e iPhone.

Figura 6. **David Hockney**. *Two Robes*, 2010. Desenho de iPad sobre papel, 94x71,1. Guy Hepner.



Fonte: Guy Hepner. Disponível em:
<https://www.guyhepner.com/product/two-robey-by-david-hockney/>

Com o surgimento de novas formas de expressão artística, como *happenings*, *readymades*, esculturas abstratas etc., contando com ampla abertura no campo da arte, a pintura tradicional figurativa passou por um certo abalo na segunda metade do século XX, de acordo com Lucie-Smith (2006), sendo por vezes negligenciada, mas nunca completamente abandonada.

A arte feminista também tem importante papel no retrato cotidiano da sociedade. Segundo Lucie-Smith (2006), alguns teóricos que se interessavam sobre o assunto traçavam uma relação entre essa arte e a filosofia estruturalista e pós-estruturalista francesa: “[...] a obra de arte não era vista como um fim em si mesma, mas como algo que modificava a situação na qual era colocada e

mudava de caráter e significado à medida que a própria situação mudava.” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 204).

A mexicana Frida Kahlo é uma das maiores referências e precursora dessa abordagem. Utilizando uma ótica surrealista, a artista exprime o universo feminino a partir de suas próprias experiências e sentimentos cotidianos, principalmente em autorretratos. O prestígio de sua produção, entretanto, veio tardiamente, como consequência da globalização e ascensão do movimento feminista.

No resgate da pintura classicista, pintores contemporâneos subvertem os valores tradicionais para colocar em voga questionamentos da sociedade atual, satirizar padrões e expressar diferenças: “Na verdade, o que a imagem clássica frequentemente faz é construir pontes entre a teoria intelectual e a vida comum - a vida do comércio e das ruas.” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 279). John Currin, natural dos Estados Unidos, é um pintor que associa o clássico ao *kitsch*; em suas obras coloca o corpo em representações distorcidas e incomodas, explorando situações cotidianas em muitas delas (Figura 7).

Figura 7. **John Currin**. *Hot pants*, 2010. Óleo sobre tela, 198,1x152,4. The Broad.



Fonte: The Broad. Disponível em:
<https://www.thebroad.org/art/john-currin/hot-pants>

No cenário brasileiro, é relevante voltar para a Semana da Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, momento que é um marco da história da arte no país. A produção dos artistas modernos brasileiros, motivada por correntes europeias, traz o cotidiano representado em diferentes obras que exprimem a realidade social no Brasil. Uma das principais artistas desse movimento é Anita Malfatti. Tadeu Chiarelli (2008) explica que “A pauta do nacional na arte a sensibilizou e Malfatti dela quis tomar parte, criando estratégias para que tal desejo se concretizasse.” (CHIARELLI, 2008, p. 168), o que pode ser observado em obras como *Tropical* (Figura 8). O autor conta, ainda, que as mudanças em seu estilo de pintura podem ter ocorrido por influência tanto das discussões paulistanas, a respeito do nacionalismo na arte, quanto do período em que esteve estudando nos Estados Unidos, onde seus colegas também rumavam para uma produção mais realista.

Figura 8. **Anita Malfatti**. *Tropical*, 1913. Óleo sobre tela, 77x102. Pinacoteca de São Paulo.



Fonte: Pinacoteca de São Paulo. Disponível em:
<https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=8605&ns=216000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

Anita Malfatti, com sua produção, faz parte de uma formação do imaginário brasileiro, de maneira sensível, no contexto do modernismo no país. Essas obras trazem a valorização da pessoa comum, que compõem o cenário nacional, reconhecendo-as como dignas de representação e interesse, ao olhar para seu cotidiano, trabalho, corpos e relação com o ambiente.

A abordagem do nacionalismo vem aliada à crítica sobre a colonização em obras contemporâneas de Adriana Varejão, como *Filho Bastardo II* (Figura 9), que retoma o imaginário nacional em um processo de torção, explorando camadas de sentido que antes estariam ocultas. A série, da qual essa pintura faz parte, constitui de referências às pinturas e gravuras que o francês Jean-Batist Debret realizou, como modo de retratar o cotidiano do Brasil colonial e as feridas que o período causou. A obra de Varejão trata, portanto, de um cotidiano que existiu, de violência e exploração sexual, mas que se manteve distante das documentações oficiais.

Figura 9. **Adriana Varejão**. Filho Bastardo II - Cena de Interior, 1995. Óleo sobre madeira, 100x140x10. Museu Coleção Berardo.



Fonte: Adriana Varejão. Disponível em:
<http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

A arte contemporânea brasileira tem apresentado produções variadas que, assim como as obras de Adriana Varejão, estão inseridas no campo da arte não só no Brasil como no mundo todo. Os artistas nacionais, com suas pinturas, esculturas, instalações, performances, fotografias etc., abrem espaço para o desenvolvimento da temática do cotidiano. Pensando no caso específico da fotografia, estudada aqui, é relevante observar o cenário internacional que envolve essa temática, a fim de colaborar na contextualização da curadoria proposta.

1.3 A pesquisa em torno da fotografia de cotidiano

A abordagem do cotidiano em fotografias tem importante papel na história dessa linguagem. Segundo o pensamento de Benjamin (2012, 2021), em textos escritos na década de 1930, quando o fotógrafo francês Eugène Atget fotografa as ruas de Paris, sobretudo despovoadas (Figura 10), em torno dos anos 1900, ele vai contra a corrente dominante da época, de uma fotografia convencional especializada em retratos. O autor defende que os retratos eram um recurso para tentar preservar o valor de culto nas fotografias; por conseguinte, as fotografias de Atget são fundamentais na percepção da mudança de perspectiva, em direção a um valor de exposição. Ou seja, enquanto os fotógrafos da época exploram ao máximo o culto de imagens de rostos ou retratos de entes queridos, promovendo uma espécie de devoção aos registros, que estabelecem uma relação com essas pessoas, as fotografias de Atget se apresentam como a cena de um crime, desmascaram ambientes:

Ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, da época da decadência. Ele purifica essa atmosfera, ou mesmo a liquida: começa a libertar o objeto da sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (BENJAMIN, 2012, p. 107).

Figura 10. **Eugène Atget**. *Cour 10 Rue Sauval*, (1º Arrondissement), 1908. Impressão albuminada, 18,1x22,1. The J. Paul Getty Museum.



Fonte: The J. Paul Getty Museum. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104JQ2>

Ou seja, segundo a leitura de Benjamin, o cotidiano nas fotografias de Atget é exprimido de maneira precursora, livre e precisa. Abrindo-se para o encantamento do ambiente e das coisas ao seu redor, o fotógrafo volta seu olhar para as coisas perdidas e transviadas, em uma expressividade à frente de seu tempo.

Os estudos de Roland Barthes podem, com base na pesquisa da fotografia, propor também uma reflexão no tocante à estima pelo cotidiano, tendo a orientação de que o fotógrafo está sempre em busca de um elemento diferencial em suas imagens, uma forma de surpreender algo ou alguém. Esse elemento, chamado de “*studium*” (BARTHES, 1984), é intensamente calculado, porém nem sempre capaz de gerar real interesse no observador; o que faz com que este seja de fato atraído para a fotografia (aquilo que o punge) dificilmente pode ser calculado: o “*punctum*”, como define Barthes (1984), aparece na maioria dos casos em um detalhe, algo que flerta com o banal; é no modo de explorar o enfoque dessa qualidade do banal, com uma potencialidade de se tornar extraordinário a partir de si mesmo, que o interesse nessa temática busca seu sentido.

Figura 11. **William Eggleston**. Sem título, 1983-1986. Fotografia. Eggleston Artistic Trust.



Fonte: ArtReview. Disponível em: <https://artreview.com/ar-may-2019-feature-william-eggleston/>

Explorar a temática do cotidiano levou fotógrafos como William Eggleston (Figura 11) e Stephen Shore ao pioneirismo no uso da cor em fotografias artísticas. As criações em cor, segundo Cotton (2010), ganharam um modesto

apoio no campo da arte na década de 1970, passando a dominar a produção apenas na década de 1990. Embora as fotografias coloridas tenham se popularizado no meio comercial, registros familiares e publicidade, na década de 1960, elas não eram muito bem aceitas no campo da arte, motivo pelo qual esses fotógrafos só obtiveram verdadeiro prestígio décadas após o início de sua produção. “A maior contribuição de Eggleston e Shore foi a abertura de um espaço dentro da fotografia de arte para acolher um jeito mais livre de abordar a produção de imagens.” (COTTON, 2010, p. 15).

Utilizando ferramentas como filmes coloridos e câmeras instantâneas, Eggleston e Shore trouxeram a temática do cotidiano para o campo da arte com uma linguagem que se aproximava da própria fotografia vernacular. Na década de 1990, com a adesão completa da cor em fotografias artísticas, o cotidiano é explorado nas mais diversas práticas, com distintas abordagens e recursos.

Figura 12. **Philip-Lorca diCorcia**. *Head #3*, 2000. Fotografia. Sprüth Magers e David Zwirner.



Fonte: Musée Magazine. Disponível em:
<https://museemagazine.com/features/2019/9/23/impact-philip-lorca-dicorcia-head-on>

Philip-Lorca diCorcia é um dos nomes que se destaca nesse cenário, principalmente por suas fotos que colocam em evidência o cotidiano das ruas de grandes cidades (Figura 12). Victa de Carvalho, professora da UFRJ que desenvolve algumas pesquisas em torno da fotografia de cotidiano, ao pensar a experiência do homem comum na fotografia contemporânea, explica que as

produções de diCorcia “[...] não podem ser lidas nem apenas como documentário, nem somente como ficções.” (CARVALHO, 2016, p. 86). Suas imagens se localizam no limite entre o acaso, daquilo que acontece nas ruas, e o controle ficcional, conferido pelo seu planejamento de cena e manejo de equipamentos, como o disparo preciso do flash no momento esperado. As fotos de diCorcia, por mais que sejam realizadas a partir de recortes do cotidiano nas ruas, causam uma inquietação em relação à realidade; recursos como luzes e cores provocam uma teatralização das cenas, em que os personagens não foram dispostos para atuar.

Figura 13. **Laura Letinsky**. Sem título #40, 2001. Impressão cromogênica, 60,3x43,2. Yancey Richardson Gallery.



Fonte: Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/laura-letinsky-untitled-number-40-from-the-series-hardly-more-than-ever>

Ao olhar para fotografias que se direcionam a objetos do cotidiano, nas quais a presença da figura humana não é o foco, Cotton (2010) destaca que “Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial.” (COTTON, 2010, p. 115). Nesse tipo de foto encontramos mobília e utensílios domésticos, alimentos, vegetação, elementos arquitetônicos, lixo, vestimentas etc. É nesse âmbito que Laura Letinsky desenvolve suas composições de natureza-morta (Figura 13). Letinsky fotografa mesas com restos de alimentos e louça suja, toalhas de tecido amarrotadas e manchadas, criando contextos que descrevem uma narrativa da ação humana na vida doméstica, através apenas da presença dos objetos. Cotton (2010) fala sobre o relevante uso das múltiplas

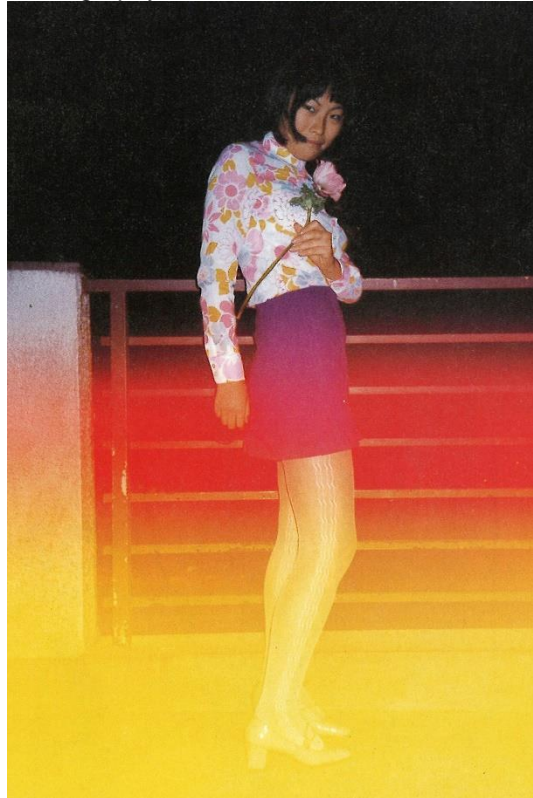
perspectivas e planos intercambiantes nessas fotografias, rompendo com a perspectiva monocular tradicional:

Um dos usos mais dramáticos da perspectiva no contexto da natureza-morta ocorre quando os fotógrafos enfatizam especificamente a maneira como vemos (ou não vemos) as coisas à nossa volta. Em parte, o que está sendo examinado aí é a nossa percepção do ambiente que nos rodeia, e não tanto as coisas contidas nele. (COTTON, 2010, p. 133).

Em outra perspectiva, as fotografias que abordam a vida íntima, com destaque para a presença da figura humana, são também fundamentais neste estudo. Cotton (2010) fala sobre como essas fotos emprestam a linguagem da fotografia vernacular para, no campo da arte, expressar o universo próprio e particular de quem fotografa. Ou seja, os “defeitos” comuns em fotografias de família, como fotos fora de foco, com enquadramento desequilibrado, cores distorcidas, falta ou excesso de iluminação, entre outros, são utilizadas por esses fotógrafos como recurso para apontar relação de intimidade com aquilo que é retratado. Mas enquanto as fotos de família se voltam para momentos simbólicos, culturais e de conquistas, a fotografia artística da vida íntima “[...] geralmente retira os cenários esperados e os substitui por uma dimensão emocional: tristeza, discórdia, vício, doenças.” (COTTON, 2010, p. 138); além disso, esses fotógrafos também trazem como tema os não eventos do cotidiano, como “[...] dormir, falar ao telefone, viajar de carro, estar entediado ou sem vontade de conversar, por exemplo.” (COTTON, 2010, p. 138).

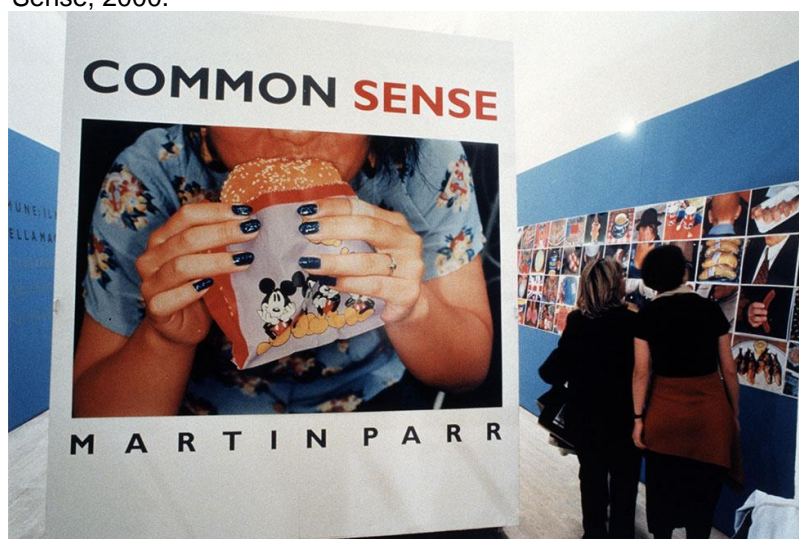
A transparência de uma vida íntima boêmia, que escancara sexualidade, contracultura, violência e consumo de drogas, fez com que, em 2011, a fotógrafa mais popular desse tipo de fotografia, Nan Goldin, tivesse sua exposição censurada na mostra OI Futuro, no Rio de Janeiro, que no ano seguinte foi realizada no MAM, na mesma cidade. Porém não é apenas no cenário dos Estados Unidos, onde vive Goldin, que essa abordagem ganha espaço. Ao redor do mundo, diversos fotógrafos exploram a própria vida íntima como tema de suas produções, principalmente a partir dos anos 1990. A japonesa Hiromix, por exemplo, começou a se destacar em meados dessa década, quando publica fotos de seu cotidiano (Figura 14) em uma espécie de diário fotográfico, expondo sua vida como uma garota de dezessete anos.

Figura 14. **Hiomix**. Sem título, 1995.
Fotografia. Canon New Cosmos of
Photography.



Fonte: New Cosmos of Photography.
Disponível em:
<https://global.canon/en/newcosmos/gallery/grandprix/1995-hiomix/index.html>

Figura 15. **Martin Parr**. Vista de uma das exposições de Common Sense, 2000.



Fonte: Martin Parr. Disponível em:
<https://www.martinparr.com/common-sense/>

Seja em maior ou em menor evidência, o cotidiano frequentemente flerta com o documental, em uma fotografia que se apresenta na condição de “[...] testemunha dos modos de vida e dos acontecimentos do mundo.” (COTTON, 2010, p. 167). Esses registros retratam desde realidades sociais, prismas da guerra e pós-guerra, até a representação de objetos que definem nossos cotidianos. Algumas vezes a fotografia artística e o fotojornalismo se entrelaçam, outras vezes artistas buscam explorar um tempo mais lento e narrativas mais planejadas, no intuito de fugir dessa associação. Destacamos aqui o trabalho de Martin Parr em sua série *Senso comum*. Nela o artista cria um grande acervo de fotos do cotidiano ao redor do mundo (Figura 15), caracterizadas pelo registro sempre muito próximo dos objetos, cores intensas e temas que transitam entre o banal e o cômico, criando um universo próprio para suas imagens.

As diferentes produções fotográficas, nas quais o cotidiano se insere, nos permitem perceber que, longe de seguir um padrão determinado, os fotógrafos gozam da mais ampla liberdade para explorar o tema. Além disso, a técnica não é empregada de modo imparcial, “A fotografia artística contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo.” (COTTON, 2010, p. 219). Essa é uma característica fundamental da fotografia artística de hoje, levando em consideração as relações que nossa sociedade estabeleceu com esse tipo de imagem:

Numa era em que não só recebemos, tiramos e disseminamos imagens fotográficas, mas também podemos anexá-las, acessar e editar, estamos muito mais, do que em qualquer outro momento da história, habilitados a usar e acostumados com a linguagem da fotografia, demonstrando uma apreciação maior pelo fato de que ela está longe de ser apenas um veículo neutro ou transparente para momentos isolados e emoldurados do tempo real. (COTTON, 2010, p. 240).

A fotografia de cotidiano que problematiza questões consideradas como certas e garantidas, causando estranhamento, é uma fotografia artística à medida que desvela diferentes formas de percepção. É, acima de tudo, um signo que se refere ao cotidiano mas, ao mesmo tempo, não é uma simples reprodução dele. Nesse sentido, encontramos a necessidade de explorar as especificidades da fotografia, enquanto signo, no intuito de melhor desenvolver nossa apreensão a respeito da produção realizada nessa área.

2. A fotografia artística de cotidiano sob a perspectiva dos aspectos tricotômicos de Peirce⁸

Ao considerar as relações atuais que a população desenvolve com as imagens, estamos diante de uma realidade em que a produção e consumo de fotografias se tornou algo rotineiro, principalmente através do acesso a *smartphones* que facilitam o registro e compartilhamento de imagens nas redes sociais digitais. De modo que, estudar a fotografia artística que explora a temática do cotidiano, estimula questionamentos sobre quais seriam os aspectos que as destacam e diferem da fotografia vernacular com que nos confrontamos diariamente. Nesse âmbito, buscamos aqui delinear conceitos relevantes da semiótica peirciana que nos auxiliem nessa perscrutação, bem como traçar observações de algumas fotografias artísticas de cotidiano à luz dessas teorias.

A semiótica de Peirce nos fornece uma estrutura conceitual que pode ser aplicada nos mais diversos signos, auxiliando nas investigações e reflexões sobre eles. Para introduzir as tricotomias presentes na semiótica peirciana, apresentamos as três categorias fenomenológicas universais de Peirce, que dão base para o desenvolvimento de suas classificações triádicas. Posteriormente, elucidamos as relações do signo em si mesmo, com o objeto e com o interpretante.

Conhecer os fundamentos semióticos que Peirce nos deixou, através de seus escritos, está longe de ser uma receita pronta, na qual podemos simplesmente inserir nossos signos e obter soluções e explicações imediatas; no entanto, quanto mais estudamos esse universo, mais somos levados a refletir e levantar nossas próprias considerações a favor das áreas que nos propomos a pesquisar. Para que essa semiótica seja aplicada de modo satisfatório é necessário que seus conceitos sejam combinados com estudos específicos a respeito do signo que estamos investigando, no caso a fotografia artística. Desse modo, trazemos aqui estudiosos de Peirce que se dispõem a pensar as especificidades de sua semiótica em relação com a fotografia e a arte.

⁸ Uma versão preliminar deste capítulo foi publicada como artigo, de mesmo título, na Revista Papéis v. 25 n. 49 (2021), p. 200-216. Disponível em: <https://seer.ufms.br/index.php/papeis/article/view/12965/9173>

No intuito de observar esses fundamentos na prática, dissertamos sobre os aspectos tricotômicos de Peirce aplicados em fotografias artísticas de cotidiano, concebidas por Eugène Atget, Walker Evans e Hannibal Renberg. Através das obras desses fotógrafos é possível perceber não só o caráter geral de fotografias com tal temática, mas também identificar as particularidades na produção de cada um deles, revelando a unicidade e magnitude de suas obras.

2.1. As tricotomias de Peirce

Levando em consideração as teorias de Peirce, as ciências são divididas em Matemática, Filosofia e Idioscopia ou Ciências Especiais. A Filosofia, classe pela qual nos interessamos aqui, é constituída ainda por outras três subdivisões: a Fenomenologia, as Ciências Normativas e a Metafísica. A Fenomenologia, primeira das ciências da Filosofia, possui a capacidade de apontar características de um fenômeno a partir de sua classificação em três categorias. Conforme Ivo Ibri (2015, p. 22), o fenômeno, ou *faneron*, para Peirce, corresponde a tudo que se presentifica na mente, esteja relacionado a algo real ou não.

No intuito de estudar a Fenomenologia, Peirce indica a necessidade de observar as características que nunca estão ausentes em um fenômeno, seja no mundo interior ou exterior à mente (IBRI, 2015, p. 24). Ao lançar seu olhar sobre os fenômenos, Peirce destaca a presença de três faculdades; primeiridade, secundidade e terceiridade são as categorias fundamentais que o autor concebe a partir de uma lógica geral de tudo aquilo que se manifesta no mundo ou em uma mente, as quais servem como um esqueleto para a universalidade daquilo que ele se propõe a estudar.

A ideia de primeiridade aponta sempre para uma experiência pura, única e imediata, que não pode ser reduzida a qualquer tipo de descrição devido às particularidades absolutas que lhe são características. Assim, Peirce descreve a primeiridade por meio do seguinte exemplo:

O que o mundo foi para Adão, no dia em que este abriu seus olhos para ele, antes que tivesse traçado qualquer distinção ou tomado consciência de sua própria existência – isso é primeiro, presente,

imediatamente, fresco, novo, iniciativo, original, espontâneo, livre, vívido, consciente e evanescente. (CP. 1.357, tradução nossa)⁹.

Embora a primeiridade não comporte secundidade nem terceiridade, aquilo que é segundo sempre apresenta propriedades do primeiro, entretanto aquilo que é terceiro ainda não encontra espaço na segunda categoria. A secundidade é marcada por fatos, ação e reação, e depende do confronto com o primeiro e de sua resistência a ele. A secundidade é sempre dura e tangível. O segundo depende do primeiro para afirmar aquilo que ele não é, ele se confronta com o primeiro e resiste a ele: “Na juventude o mundo é novo e nós parecemos livres; mas a limitação, o conflito, a restrição e a secundidade constituem, geralmente, o ensino da experiência.” (CP. 1.358, tradução nossa)¹⁰. A secundidade é bruta, concreta e não pode ser evitada.

Entre aquilo que é primeiro e o que é último, existe uma ponte, uma mediação, que é a terceiridade: “O primeiro é agente, o segundo paciente, o terceiro é a ação pela qual o precedente influencia o posterior.” (CP. 1.361, tradução nossa)¹¹. Desse modo, a terceiridade traça relações entre o primeiro e o segundo, necessitando da coexistência deles para se desenvolver. O terceiro é um processo, em crescimento contínuo, nunca absoluto. O terceiro é a essência do pensamento, da razão.

No decorrer de seus estudos, Peirce demonstra como suas três categorias fenomenológicas se fazem presentes nas mais diversas áreas, para além da semiótica, como na metafísica, desenvolvimento biológico, psicologia etc. Quando desenvolve sua investigação acerca da psicologia, por exemplo, Peirce aponta como essa tricotomia aparece nos modos fundamentais da consciência, a partir das concepções de qualidade, relação e síntese (ou mediação):

A concepção de qualidade, que é absolutamente simples em si mesma e, no entanto, quando vista em suas relações, é percebida como repleta de variedade, surgiria sempre que o sentimento ou a consciência singular se tornasse proeminente. A concepção de relação

⁹ *What the world was to Adam on the day he opened his eyes to it, before he had drawn any distinctions, or had become conscious of his own existence -- that is first, present, immediate, fresh, new, initiative, original, spontaneous, free, vivid, conscious, and evanescent.*

¹⁰ *In youth, the world is fresh and we seem free; but limitation, conflict, constraint, and secondness generally, make up the teaching of experience.*

¹¹ *The first is agent, the second patient, the third is the action by which the former influences the latter.*

advém da consciência dupla ou senso de ação e reação. A concepção de mediação brota da consciência plural ou senso de aprendizado. (CP. 1.378, tradução nossa)¹².

Lucia Santaella (1983, p. 9) explica que exemplificar as categorias dentro do contexto das manifestações psicológicas, ainda que elas não sejam exclusivamente do campo da psicologia, faz com que as pessoas possam compreender de forma mais clara a tricotomia de Peirce, já que essas experiências são familiares a todos nós. Nesse sentido, aqui estão os três modos como os fenômenos se mostram à consciência.

Dada por um instante único e presente qualquer, a consciência imediata é qualitativa, ela agrega toda a qualidade de ser e sentir que contém nesse momento ínfimo. O sentimento de qualidade puro, legítimo da primeiridade, não pode ser efetivamente descrito ou reproduzido, pois tal processo sempre se alicerça nas semelhanças e demanda um tempo considerável para que tais ações sejam processadas. Cabe reforçar que a consciência autêntica da primeiridade é sempre imediata, ímpar, indivisível.

Tomemos como exemplo uma fotografia que chega para nós através de um *e-mail*, enviada por uma personalidade querida. Podemos determinar a consciência imediata como o primeiro instante em que a imagem foi exibida na tela do computador, antes mesmo que nosso cérebro pudesse reconhecê-la como sendo uma fotografia, ou identificasse quaisquer elementos presentes nela (árvores, nuvens, rio, pessoas etc.), antes que qualquer associação com as cores ou formas fossem traçadas; esse é o momento específico da consciência primeira. Essa consciência abrange tudo que se fez presente naquele instante, a mera apreensão das luzes, cores e formas que chegavam ainda sem definição concreta; traz também as qualidades de tudo que estava em nosso entorno, ou em nossa mente, e despertaram as mais vagas sensações naquele momento, único, de modo que no momento seguinte já seriam diferentes.

Embora também não seja marcado por uma duração temporal, o senso de dualismo, que traz o caráter de secundidade, difere do sentimento de

¹² *The conception of quality, which is absolutely simple in itself and yet viewed in its relations is seen to be full of variety, would arise whenever feeling or the singular consciousness becomes prominent. The conception of relation comes from the dual consciousness or sense of action and reaction. The conception of mediation springs out of the plural consciousness or sense of learning.*

qualidade puro por sua relação direta com o outro real, com a ação e reação imediata. Aqui ocorre uma consciência de polaridade existente. No caso da fotografia em questão, isso se dá quando nos confrontamos com o outro existente, pois, mesmo quando a fotografia é digital, ela se materializa em seus dados, por meio de *pixels*, na tela do nosso computador, é nela que se concretizam qualidades potenciais.

Enfim, na cognição, se dá o processo de aprendizagem, para onde toda consciência converge, uma consciência de síntese, que demanda tempo e não pode ser comprimida ao imediato. É por meio da cognição que o desenvolvimento dos pensamentos se torna possível. Na cognição a terceiridade se faz presente, de forma que podemos relacionar as qualidades do primeiro com a materialidade do segundo e chegar a uma síntese intelectual. É aqui que nossa consciência é capaz de produzir signos, embora a capacidade de produzir signos não seja atividade exclusiva da consciência. À vista disso, podemos perceber a imagem que se apresenta a nós como uma fotografia digital, onde somos capazes de identificar elementos como um céu azul com nuvens, rio, árvores, pessoas conhecidas, estruturas arquitetônicas etc. Nesse processo, o pensamento é atualizado continuamente, nossa relação com a fotografia não se encerra no momento em que identificamos a fotografia e seus elementos, ela nos leva a traçar conexão com outros pensamentos, os signos criam sempre novos signos.

Levando em consideração as categorias fenomenológicas definidas por Peirce, podemos compreender de que forma as tríades arquitetam a base das relações semióticas, entre signo, objeto e interpretante:

Um REPRESENTAMEN [ou SIGNO]¹³ é um sujeito de uma relação triádica DE um segundo, nomeado seu OBJETO, PARA um terceiro, nomeado seu INTERPRETANTE, essa relação triádica se dá de tal forma que o REPRESENTAMEN [ou SIGNO] determine que seu interpretante se estabeleça na mesma relação triádica com o mesmo objeto em direção a algum interpretante [e assim sucessivamente]. (CP. 1.541, tradução nossa)¹⁴.

¹³ Peirce defende, nesse ponto, uma sutil diferença entre signo e representamen; entretanto, não cabe desenvolver aqui o prolongamento dessa discussão.

¹⁴ *A REPRESENTAMEN is a subject of a triadic relation TO a second, called its OBJECT, FOR a third, called its INTERPRETANT, this triadic relation being such that the REPRESENTAMEN determines its interpretant to stand in the same triadic relation to the same object for some interpretant.*

No contexto dessa relação, elaborada por Peirce, é importante destacar que, tanto objeto como interpretante, possuem divisões fundamentais a serem ponderadas nos estudos semióticos. O objeto é dividido, na semiótica peirciana, em imediato e dinâmico; considerando as ideias de Santaella (2012), objeto imediato é aquele que está dentro do signo, representado nele sob certos aspectos; já o objeto dinâmico é a realidade, é aquele capaz de provocar o signo. Quando tratamos as relações do signo com o objeto, estamos falando, especificamente, do objeto dinâmico.

Por sua vez, o interpretante aparece, fundamentalmente, dividido em imediato, dinâmico e final (ou normal); “Esta divisão não corresponde, de modo algum, a três interpretantes, vistos como coisas separadas, mas [...] diferentes aspectos ou estágios na geração do interpretante.” (SANTAELLA, 2012, p. 67). As divisões do interpretante, segundo Santaella (2012), estão em concordância com as três categorias fenomenológicas: o interpretante imediato, correspondente à primeiridade, é caracterizado por possibilidades, é interno ao signo; o interpretante dinâmico, que corresponde à secundidade, é o efeito real do signo sobre o intérprete, possui caráter singular; o interpretante final (ou normal), que corresponde à terceiridade, ideal abstrato que determina uma regra, é para onde tende o real.

Em sua semiótica, Peirce organiza dez tricotomias, ou seja, divisões triádicas que colocam em evidência os elementos dos signos, objetos e interpretantes, bem como suas relações. Elas são determinadas a partir dos seguintes aspectos:

- 1º, De acordo com o Modo de Apreensão do próprio Signo,
- 2º, De acordo com o Modo de Apresentação do Objeto Imediato,
- 3º, De acordo com o Modo de Ser do Objeto Dinâmico,
- 4º, De acordo com a Relação do Signo com seu Objeto Dinâmico,
- 5º, De acordo com o Modo de Apresentação do Interpretante Imediato,
- 6º, De acordo com o Modo de Ser do Interpretante Dinâmico,
- 7º, De acordo com a Relação do Signo com o Interpretante Dinâmico,
- 8º, De acordo com a Natureza do Interpretante Normal,
- 9º, De acordo com a Relação do Signo com o Interpretante Normal,
- 10º, De acordo com a Relação Triádica do Signo com seu Objeto Dinâmico e com seu Interpretante Normal. (CP. 8.344, tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ *1st, According to the Mode of Apprehension of the Sign itself,
2nd, According to the Mode of Presentation of the Immediate Object,
3rd, According to the Mode of Being of the Dynamical Object,
4th, According to the Relation of the Sign to its Dynamical Object,*

As três mais conhecidas e exploradas são as que tratam do modo de apreensão do próprio signo, da relação do signo com seu objeto dinâmico e, por último, da relação do signo com o interpretante final (ou normal). Segundo Santaella (2012, p. 92), tais tríades são as mais populares pois foi a elas que Peirce dedicou maior atenção; sendo assim, pode-se concluir que seriam as mais importantes para ele.

Na primeira divisão, que diz respeito ao signo em relação a si mesmo, temos as denominações de Quali-signo, Sin-signo e Legi-signo. Desse modo, “Quali-signo é uma qualidade que é um Signo” (PEIRCE, 1975, p. 100); embora tal qualidade precise se corporificar para atuar como um signo, essa corporificação não é de sua natureza como signo. Já o sin-signo é algo existente singular, único, que depende de qualidades corporificadas para existir; estas precisam estar necessariamente instituídas no tempo e espaço para que esse signo seja constituído. Um legi-signo, por sua vez, tem caráter de lei, é de tipo geral; contudo, depende da manifestação de singulares para se concretizar, no caso um sin-signo de caráter especial que aja sob alguma lei.

Na quarta divisão, referente ao signo em relação com seu objeto dinâmico, podemos traçar distinções entre representações fundamentadas em meras qualidades, similaridades, grau de semelhança, o que define o Ícone; uma indicação direta ao objeto, que aponta algum vestígio, marca, traço dele, o que caracteriza o Índice; ou representações a partir de associações culturais, concepções padronizadas na mente, nesse caso determinando o Símbolo.

A nona tricotomia, relativa ao signo com seu interpretante final (ou normal), traz as definições de Rema, Dicente (ou Dicissigno) e Argumento. Um Rema aparece apenas como possibilidade qualitativa para o interpretante; tais possibilidades, entretanto, não podem ser certificadas como algo concreto, caso contrário deixariam de ser apenas possibilidades. Um dicente, por sua vez, possui e é caracterizado por uma existência concreta, ele vai sempre se referir a algo existente. Um argumento é um signo de lei, “[...] é um Signo que se

5th, According to the Mode of Presentation of the Immediate Interpretant,

6th, According to the Mode of Being of the Dynamical Interpretant,

7th, According to the Relation of the Sign to the Dynamical Interpretant,

8th, According to the Nature of the Normal Interpretant,

9th, According to the Relation of the Sign to the Normal Interpretant,

10th, According to the Triadic Relation of the Sign to its Dynamical Object and to its Normal Interpretant.

entende representar seu Objeto em seu caráter de Signo.” (PEIRCE, 1975, p. 103).

2.2. Aspectos da semiótica na fotografia

Conhecendo as tricotomias de Peirce, levamos adiante os estudos sobre a fotografia enquanto signo, salientando suas características particulares e apontando as relações possíveis com objetos, o que permite delinear nossos próprios interpretantes. Tais apontamentos são essenciais para compreendermos a fotografia tanto em suas condições gerais, quanto nas especificidades que ela apresenta dentro do campo da arte.

Ao considerar a natureza do signo fotográfico, Santaella (2012) elucida de que modo os elementos fotográficos, como a câmera fotográfica, o negativo, as ampliações e o próprio ato de fotografar, são entendidos na tricotomia do signo em si, nas divisões de quali-signo, sin-signo e legi-signo:

No caso da fotografia, é preciso notar que o negativo se constitui num sin-signo de tipo muito especial, visto que ele tem poder de gerar, pela revelação, infinitas cópias ou sin-signos que exibem um só e mesmo quali-signo. Nem o sin-signo, que é o negativo, nem os sin-signos, que são as revelações, podem ser confundidos com réplicas de legi-signos. Cada fotografia é um flagrante, ocorrência singular e atual, sob a dominância da secundidade. Porém, há um ângulo pelo qual toda e qualquer fotografia, tanto o negativo, quanto as revelações, pode ser considerada réplica ou legi-signo. Explicando: a câmera fotográfica é uma máquina que introjetou, na sua própria construção, as leis da visualidade características da perspectiva monocular. Nessa medida, toda e qualquer fotografia será sempre uma réplica de atualização dessas leis. Quando o fotógrafo interfere no processo fotográfico, visando subverter os padrões de visualidade impostos pela câmera (uso de filtros, inovação de enquadramento, tempo de exposição etc.), a foto acentua, então, seu caráter sin-sígnico, inédito, colocando em proeminência seu aspecto mais propriamente qualitativo (talidade). (SANTAELLA, 2012, p. 104).

Nesse sentido, cabe atentar para o fato de que a fotografia digital mantém alguns aspectos da fotografia analógica, pois, ainda que não haja um negativo que possa ser atingido pela incidência da luz, registrando uma imagem, o processo de incidência da luz continua sendo indispensável, nesse caso agindo sobre um sensor, que captura essa imagem singular, para que então possa ser

convertida em dados¹⁶ e reproduzida através dos mais diferentes meios; ainda assim, cada vez que a fotografia se concretiza em uma tela, isso se dá de maneira singular, em um espaço e tempo determinados e sob condições específicas que influem no processo semiótico.

Em seus escritos, Peirce não chega a se dedicar especificamente à fotografia, ou seja, ele não discute a fundo a questão fotográfica a partir de sua semiótica. A fotografia aparece em seus estudos semióticos, sobretudo, como forma de exemplificar o índice e outras classificações relacionadas à secundidade. Todavia, isso não quer dizer que ela não possa ser pensada com base em outras classes de signos; ao contrário, a semiótica peirciana evidencia a natureza triádica dos signos, o que sugere que um mesmo signo pode funcionar como ícone, índice e símbolo, por exemplo, ainda que um ou dois deles possam ser predominantes. Ao reforçar tal ideia, dizendo que nenhuma dessas categorias se dá de modo puro em um signo, Dubois (2012) coloca sua percepção de como elas aparecem na fotografia:

Que o *signo fotográfico* agora, por seu modo constitutivo (a impressão luminosa), dependa plenamente da categoria dos índices (signos por conexão física), eis o que só pode parecer evidente, e isso mesmo se os *efeitos* da imagem foto acabam por ser da ordem da semelhança icônica e até, às vezes, da colocação em símbolo. (DUBOIS, 2012, p. 65).

As discussões a respeito da iconicidade da fotografia, às vezes, esbarram em argumentos que ressaltam a arbitrariedade dela, conforme Santaella e Nöth (1999); algumas teses levantam questões como a relatividade cultural, a distorção ótica e perda de outras características de seu referente, alegando que a foto não possui uma correspondência icônica, ponto a ponto, com ele. No entanto, Santaella e Nöth (1999) defendem que esses argumentos são apropriados, não só para evitar a ingenuidade em relação a uma correspondência genuína com o mundo, mas justamente para constatar que a foto pode ter diferentes graus de iconicidade.

Quando falamos de fotografia na semiótica, somos levados a pensar, de modo mais arraigado, nesses aspectos icônicos, próprios de imagens que carregam referências qualitativas dos possíveis objetos, ou em sua classificação

¹⁶ Para uma abordagem semiótica da imagem eletrônica, consultar *Imagem: Cognição, semiótica, mídia* (SANTAELLA; NÖTH, 1999).

como um Índice, já que o próprio Peirce se utiliza dela para exemplificar esse tipo de signo quando, assim como em outros trechos, diz que “uma fotografia, por exemplo, não apenas vivifica uma imagem, tem uma aparência, mas, devido à sua conexão óptica com o objeto, consiste em uma evidência de que a aparência corresponde à realidade.” (CP. 4.447, tradução nossa)¹⁷.

O caráter indicial da fotografia, estabelecido sobretudo por essa conexão direta com o objeto, é explorado por Dubois (2012) de maneira mais detalhada. Para o autor, esse conceito de “[...] conexão física entre o índice e seu referente” (DUBOIS, 2012, p. 62) é atributo base da categoria dos índices, o que faz com que a impressão luminosa seja essencial para a fotografia, ainda que esse traço físico não garanta uma imagem mimética em relação a seu objeto. O aspecto de semelhança na fotografia vai depender não apenas desse traço de luz, mas de um dispositivo ótico complexo, que vai mediar os processos físico-químicos, a fim de resultar em uma imagem que se assemelhe ao seu referente.

Assim como em qualquer tipo de índice, Dubois (2012) afirma que a fotografia é marcada por três consequências: A primeira é a singularidade, ou seja, a fotografia remete a indivíduos singulares, eventos que só aconteceram uma única vez, que no instante seguinte já não são mais os mesmos. A segunda trata do princípio de atestação, que coloca a fotografia como uma evidência da existência do objeto; isso se dá de tal forma que temos, por exemplo, fotos em documentos para garantir sua veracidade. Já a terceira versa sobre a designação, carregando o olhar, de forma quase instintiva, ao referente; é como se a foto apontasse com o dedo para aquilo que está nela representado. Levando em consideração tais percepções, o autor afirma: “Espécie de *imagem-ato absoluta*, inseparável de sua situação referencial, a fotografia afirma por aí *sua natureza fundamentalmente pragmática: encontra seu sentido, em primeiro lugar, em sua referência.*” (DUBOIS, 2012, p. 79).

Mas além desses aspectos gerais que marcam os índices, Dubois (2012) aborda ainda quatro características específicas do índice fotográfico, a saber: a separação, já que a fotografia enquanto índice não é o objeto a que se refere, ou seja, ela guarda certa distância de seu objeto, tanto espacial quanto temporal; o plano, por achatar objetos tridimensionais em uma superfície bidimensional; a

¹⁷ *A photograph, for example, not only excites an image, has an appearance, but, owing to its optical connexion with the object, is evidence that that appearance corresponds to a reality.*

luminosidade, pois sua emissão e reflexão são indispensáveis para que o suporte fotossensível possa registrar a imagem; e a descontinuidade¹⁸, visto que as estruturas granulares que fazem parte da superfície sensível são dissociadas, o que faz com que a continuidade, própria da luz, seja quebrada pelo processo fotográfico.

Ao pensar o funcionamento e as especificidades da fotografia, Arlindo Machado (2000) vai além das formulações dessa enquanto signo primordialmente indicial e traz questionamentos a respeito de seu caráter simbólico. Partindo da ideia de Vilém Flusser (2002) de que os conceitos da ciência são transformados em imagens por meio da fotografia, Machado (2000) propõe que ela seja repensada em função de sua posição como aquilo que é terceiro. Para ele, enquadrar a fotografia meramente como índice, sem discutir as especificidades e complexidades envolvidas no processo semiótico da fotografia, é deixar de lado os fundamentos de seu funcionamento factual:

O que a película fotográfica registra não é exatamente uma ação do objeto sobre ela (não há contato físico ou “dinâmico” do objeto com a película), mas o modo particular de absorção e reflexão da luz por um corpo disposto num espaço iluminado, tal como uma emulsão sensível o interpreta, com base apenas naquela parte dos raios de luz refletidos pelo objeto que puderam ser coletados pela lente e filtrados pelos dispositivos internos da câmera. Trata-se de um processo extraordinariamente complexo, que se encontra distante alguns anos-luz da simplicidade franciscana dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal, ou a impressão digital. (MACHADO, 2000, p. 8-9).

Seguindo esse raciocínio, Machado (2000) afirma que, ainda que haja a ação indispensável da luz, a fotografia não é concebida por um encontro natural entre ela e o suporte de registro, mas envolve também a interferência humana, tanto em relação à produção da máquina fotográfica, que surge após séculos de pesquisas, como ao seu conhecimento no momento de operar essa máquina, tomando decisões que são substanciais e fazem toda a diferença na imagem a ser gerada. Para o autor, reduzir a fotografia à fixação do traço através da luz é ignorar que tudo no universo nos é apresentado visualmente por intermédio da

¹⁸ O autor fala aqui especificamente da fotografia analógica, seus argumentos levam em consideração o filme analógico, o processo fotoquímico, revelação e ampliação, diferindo da estrutura da fotografia digital.

luz, de modo que mesmo um corpo bronzeado deveria ser considerado como fotografia nesse caso, já que a ação dos raios solares é registrada sobre ele.

A fotografia, portanto, é muito mais que um mero traço, ela depende de questões técnicas como distância focal, abertura do diafragma, qualidades referentes à emulsão fotográfica ou ao sensor digital etc. Para Machado (2000), ela deriva de cálculos matemáticos complexos e configurações técnicas específicas que, caso falhem em algum de seus pontos, a fotografia não chega a existir. É nesse âmbito que o autor a define como signo de natureza predominantemente simbólica, já que “enquanto símbolo, segundo a definição peirciana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o signo (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática.” (MACHADO, 2000, p. 12). Além disso, Machado (2000) diz ainda que a fotografia é permeada por elementos icônicos e simbólicos que não são da ordem do objeto, tal qual ele é em si, a exemplo das deformações ópticas produzidas pelas lentes, tremidos, desfocados, recortes de quadro, saturação, contraste, bidimensionalidade, manchas de luz, entre outros. Isso tudo é a fotografia.

Libertar o entendimento da semiótica da fotografia de seu enclausuramento enquanto signo predominantemente indicial é, para Machado (2000), abrir as portas para a criatividade e produção artística. Nesse sentido, a fotografia não deve ser dimensionada pelo mérito do momento decisivo do clique, mas deve abranger todo o contexto de sua produção, que envolve a preparação anterior a ele, bem como tudo que ocorre após o registro, como seleções, recortes, manipulações, correções de cor, processamento da imagem etc.

Ao falar da fotografia como arte, é pertinente, além disso, levantar alguns pontos que Ivo Ibrí considera a respeito da arte com base em Peirce. Ibrí (2020) defende que Peirce teria elaborado uma teoria da arte caso tivesse mais tempo de vida, já que seu pensamento abre um caminho para tal. Desse modo, ele propõe o impulsionamento de uma teoria ontológica da arte, para além daquelas que Peirce estabeleceu em sua organização das ciências, como a semiótica, a estética etc.

Ibri (2020) explica que para o exercício cognitivo ser possível, é preciso que algumas relações gerais sejam estabelecidas, o que não seria permitido no contexto de um mundo em completa desordem. Nas teorias de Peirce, temos a ideia de um mundo em formação, em que as leis naturais estão em constante progresso, ao mesmo tempo em que a ação do Acaso se dá de maneira permanente e crescente. Esse processo revela que certos fenômenos do mundo mantêm relações de ordem; porém, uma grande maioria não as mantém, devido à atuação do Acaso.

Todo o nosso saber está pautado nas relações de ordem, são elas que sustentam os conceitos, que recebem nomes. A linguagem lógica é pautada exclusivamente em objetos gerais. Já os particulares são carregados de assimetrias que os individualizam, ao mesmo tempo em que partilham predicados com outros particulares; são as classes de objetos que partilham os mesmos predicados que recebem nomes, não os particulares. Nossa ciência deve levar em consideração, portanto, a alteridade dos fenômenos e o curso futuro deles, já que irá se confrontar com a predição advinda das teorias, em uma relação de aderência. Nossa racionalidade busca constantemente aquilo que pode ser generalizado para dar suporte aos conceitos, guiada pela nossa necessidade de saber como agir, como o mundo em que existimos irá se comportar (IBRI, 2020).

Esse processo de percepção, segundo Ibri (2020), de atribuir o particular a uma classe predicativa devido ao pensamento lógico, depende de uma relação de continuidade temporal entre presente, passado e futuro; todavia, as singularidades do particular são descartadas nesse processo, aquilo que não pode ser generalizado não interessa à razão, elas são, portanto, coisas sem nome.

Para alcançar as singularidades de um fenômeno, aquilo que é aqui chamado de coisas sem nome, é necessário que a consciência seja estabelecida em um hiato do tempo, abandonando o tempo cronológico e partilhando apenas da experiência de presentidade. Não é possível aplicar a elas uma linguagem baseada nos conceitos: “o geral não pode representar o singular na sua singularidade.” (IBRI, 2020, p. 109). A arte aparece, portanto, como uma forma semiótica capaz de dar conta daquilo que não pode ser expresso pela linguagem lógica formal; ela não tem a necessidade de se alimentar das leis que

fundamentam os conceitos. A arte aparece, aqui, fundada nas irregularidades, assimetrias próprias do termo *haecceitas* de Duns Scotus: aquilo que é singular no particular (IBRI, 2020).

Os autores que aqui abordamos são estudiosos de Peirce que por vezes têm percepções a respeito da semiótica peirciana que se aproximam, mas por outras se distanciam. Desse modo, trouxemos levantamentos de seus estudos que nos interessam para nossa pesquisa sobre a fotografia artística de cotidiano. Santaella e Nöth contribuem com uma ampla fundamentação da fotografia a partir dos conceitos de Peirce, da qual nos valem, principalmente, das observações sobre o signo fotográfico em si (SANTAELLA, 2012), além de suas condições enquanto ícone. Dubois nos interessa, também, pela minuciosa explanação da fotografia como índice. As colocações de Machado são igualmente importantes ao trazer um novo panorama para esses estudos, defendendo que a abrangência do signo fotográfico só pode ser explorada completamente a partir de sua natureza predominantemente simbólica. Embora as concepções de Ibri não sejam direcionadas especificamente à fotografia, seus apontamentos são significativos para pensar as especificidades da fotografia no campo da arte, ou seja, de que modo a fotografia artística se diferencia das tantas outras fotografias que inundam nosso cotidiano. É nesse sentido que buscamos, a seguir, ponderar aspectos da fotografia artística, a fim de melhor averiguar tais teorias. Os fotógrafos que aqui selecionamos trabalham a temática do cotidiano em suas obras, de maneira que podemos observar como esse tipo de fotografia se mostra pelo viés da semiótica peirciana.

2.3. A semiótica na fotografia artística com temática de cotidiano

Observar a produção de alguns fotógrafos que surgem no decorrer da história da arte nos ajuda a compreender melhor de que forma os aspectos semióticos, principalmente na relação do signo com o seu objeto, podem ser aplicados de modo prático. O fotógrafo francês Eugène Atget, por exemplo, deixou uma vasta coleção de imagens; nelas podemos encontrar as mais diversas representações das ruas de Paris no final do século XIX e início do século XX, sendo inquestionável a relação indicial com o que ali existia. André

Rouillé (2009) descreve esses registros como banais, beirando a mediocridade. Para o autor, Atget dava seguimento a um meio de inventariar tudo o que estava ao seu alcance, em um gesto desesperado de compilar aquilo que estava em vias de desaparecer. Essa crítica remete a uma interpretação da fotografia enquanto signo primordialmente indicial, em que ela é originada por meio da conexão ótica com o objeto, atuando essencialmente como um traço do objeto.

Figura 16. **Eugène Atget**, *Staircase*, Rue Saint-Jacques 254, Paris 1907–1908. Impressão albuminada, 17,8x22,7. The J. Paul Getty Museum.



Fonte: The J. Paul Getty Museum. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/172750/eugene-atget-staircase-rue-saint-jacques-254-french-1907-1908/>

Olhando por outro viés, todavia, a atitude de Atget não parece apenas uma atitude fútil. O fotógrafo, ao colocar em evidência as mais diferentes cenas, objetos, detalhes, explora não só o aqui e agora, que no próximo instante já não existirá mais da mesma forma, mas realça as singularidades do que fotografa. Suas fotografias são resultado de escolhas, são experiências com a percepção daquilo que está presente no cotidiano mas passa despercebido. Eventualmente, um mesmo elemento é fotografado por Atget diversas vezes, sob novos pontos de vista, de maneira contínua. Cada uma dessas fotografias revela aspectos novos de um mesmo objeto, elas nos deixam a impressão, por exemplo, de que cada fotografia de vitrine capturada por Atget se apresenta de maneira única, revelando reflexos que nunca mais serão os mesmos. As vitrines

de Atget são percebidas por Lucia Leão como espelhos, que são, na definição da autora, “[...] imagens carregadas de significados complexos e intrigantes.” (LEÃO, 2002a, p. 86). Em outro prisma, cada escada pela qual o fotógrafo se interessa também possui suas particularidades (Figura 16), ainda que sejam os desgastes do tempo que nela estão marcados. Nesse contexto, as fotografias de Atget expressam tanto “as coisas sem nome”, como apresentado por Ibri (2020), quanto validam a presença dos traços indiciais, próprios da fotografia, por meio do contato transmitido pela luz, atestando que seu objeto realmente esteve ali no momento em que o fotógrafo fez o clique. Em suas obras, percebemos também características próprias da fotografia de seu tempo, esfumados que se associam a um imaginário que construímos dos tempos passados, uma idealização em preto e branco ou sépia que são típicas do interpretante final (ou normal), não do objeto dinâmico.

Explorando o cotidiano nas cidades e nos campos, bem como os indivíduos que dele fazem parte, dessa vez nos Estados Unidos, Walker Evans é um fotógrafo do século XX reconhecido por seu estilo documentário. Os relatos de Rouillé (2009) colocam Walker Evans como um dos fotógrafos, vistos pelos teóricos modernistas, que desenvolvem práticas plenamente artísticas em seus trabalhos; o que significa que, por mais que suas fotografias sejam de caráter documental, essa está longe de ser sua função estrita. Para ele:

A nitidez, a visão mecânica, ou a impessoalidade, consideradas como “especificidades do *medium*”, transformam-se em componentes de uma concepção modernista de estética, que fundamenta toda arte dentro do estrito respeito aos seus meios técnicos próprios. (ROUILLÉ, 2009, p. 103).

As produções de Evans trazem, dessa forma, a exaltação do caráter simbólico na fotografia, expresso por Machado (2000). Ao tratar o vernáculo como tema, o que ocorre na maior parte de suas obras, Evans se interessa não só pelos ambientes que percorre, mas também pelas pessoas que lá estão (Figura 17); elas são habitantes de uma cultura invisível, não são personalidades conhecidas ou com características excepcionais, fazem parte do universo comum, do cotidiano fluente. Em uma exposição sobre o fotógrafo que ocorreu no Centro Pompidou em Paris, no ano de 2017, o vernáculo não é apresentado apenas como temática de suas fotos, mas também como método, já que ele se

atrai e se inspira pela fotografia vernacular. Ele assume a postura de fotógrafo de arquitetura, fotógrafo de rua ou até mesmo fotógrafo de catálogos, dependendo daquilo que vai registrar; Evans se vale de processos fotográficos não artísticos para empregar sua criatividade própria.

Figura 17. **Walker Evans.** *Negroes in the lineup for food at mealtime in the camp for flood refugees, Forrest City, Arkansas, 1937.* Arquivo digital do negativo original.



Fonte: Library of Congress. Disponível em:
<https://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a20340/>

Por se tratar de um estilo documental, o caráter indicial também é bastante relevante em suas fotos, que buscam uma relação direta com o mundo. Na fotografia acima temos o contexto de pessoas refugiadas em uma fila de refeição. Evans não apenas retrata o acontecimento como também revela a atividade da técnica fotográfica, em um recorte que coloca em evidência as mãos segurando pratos vazios, excluindo qualquer associação com rostos e mesmo deixando de lado os pés dos retratados, em um enquadramento que foge do padrão convencional.

Seguindo uma linha similar de produção, o fotógrafo francês contemporâneo Hannibal Renberg exhibe imagens que até remetem iconicamente às fotografias de Atget, Walker Evans, ou mesmo de Henri Cartier-Bresson. As fotografias em preto e branco que trazem o cotidiano das ruas de Paris e Marseille não parecem inovadoras em sua temática, entretanto o fotógrafo atualiza aquilo que já fora aclamado em nossa sociedade. Renberg vê a necessidade não apenas de registrar o que faz parte do dia a dia da sua vida

nas grandes cidades, mas também de atualizar o modo como a fotografia é feita e compartilhada, atualmente, para o campo da arte. Em um movimento inverso ao convencional, Renberg foca em produzir conteúdo para a internet. Ele abandonou as câmeras fotográficas tradicionais e utiliza apenas seu *smartphone* para efetuar sua arte; o artista faz da plataforma *Instagram* sua galeria particular¹⁹, entretanto, a presença de suas obras acaba sendo constante em galerias de arte francesas.

Figura 18. **Hannibal Renberg**. Sem título, 2021. Captura de tela do Instagram.



Fonte: Instagram. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/CLSGBZJJNHR/>

Nas fotografias de Renberg, a passagem do tempo não se dá de maneira imperceptível, ele faz questão de colocar em pauta aquilo que é marca de sua atualidade. Nas fotografias de 2020 e 2021, por exemplo, é proeminente a presença das máscaras faciais dos personagens retratados, caracterizando uma época marcada pela pandemia, que a pressão do mercado econômico não possibilitou pausar. Nos chama a atenção, particularmente, a fotografia de um casal heterossexual que se beija em uma calçada na cidade de Nice (Figura 18).

¹⁹ <https://www.instagram.com/leoleoparis/>

É possível notar a máscara abaixada do rapaz, suspensa em suas orelhas, que não nos deixa esquecer da factualidade da pandemia que nos assombra, mas carrega o símbolo da esperança no beijo do casal, nos anseios do amor que remetem a um futuro próspero.

Seguir Renberg na rede social possibilita vivenciar uma experiência qualitativa ao se deparar com suas fotografias em meio à *timeline* que traz tantos registros padronizados, que nos bombardeiam a todo momento impondo modelos do que é determinado como ideal. As fotografias de Renberg servem como um respiro, nos ocasionam uma experiência de hiato no tempo, repleta de primeiridade.

Ao analisar as obras desses três fotógrafos buscamos seguir na direção de um Argumento, ou seja, gerar um interpretante que averigue os levantamentos a respeito do signo, apresentando natureza conclusiva. Entendemos, portanto, que a fotografia artística de cotidiano traz sempre aspectos qualitativos, icônicos, indispensáveis na experiência estética, efetivados nas cores e formas das obras dos três fotógrafos que observamos, e capazes de afetar nossa contemplação. A natureza indicial da fotografia se faz presente nas relações diretas que Atget, Evans e Renberg traçam entre suas obras e as pessoas ou elementos das ruas, bem como no registro tangível do cotidiano vivido por eles. A importante conduta da fotografia enquanto símbolo, como defendido por Machado (2000), permite uma abrangência criativa que vai dos recortes e desfoques de Atget, passando pelos temas palpitantes que são atualizados pela produção digital de Renberg, até a abordagem das técnicas de Evans, que nos traz a potência da percepção geral do cotidiano.

A semiótica da fotografia, em especial da fotografia artística, acaba não se mostrando tão óbvia como aparenta ser no princípio; sendo assim, é necessário que nossas percepções sejam constantemente atualizadas. A seguir, buscaremos explorar os conceitos da experiência estética, de modo que possamos iluminar os caminhos pelos quais a obra de arte se concretiza e agencia transformações sociais.

3. Experiência estética e o processo comunicacional da fotografia

O filósofo John Dewey (1859-1952), um dos mais importantes representantes do pragmatismo, desenvolveu um conceito de experiência estética muito particular. Na presente tese de doutorado, propomos algumas discussões a respeito da fotografia em diálogo com o conceito de experiência estética de Dewey e suas aplicações no estudo da arte contemporânea, conforme elaboradas anteriormente por Leão (2006; 2020) e Leão e Oliveira (2020) e propomos relações com a semiótica de Charles S. Peirce. Assim, o presente capítulo está estruturado em três fases: primeiro, apresentamos o conceito de experiência em Dewey, em seguida traçamos paralelos com o princípio da semiose de Peirce e por fim, desenvolvemos discussões sobre a fotografia com foco no tema do cotidiano.

Segundo Dewey, no livro *Arte como experiência*, a experiência estética é a culminação de toda experiência humana. Embora o autor não faça referência direta às ideias de Peirce, em vários momentos podemos identificar discursos alicerçados em concepções correspondentes às suas três categorias fenomenológicas universais. Quando o autor descreve a experiência comum (DEWEY, 2010), como modo de examinar a origem da arte, ele diz que nossa vivência se dá em um fluxo constante, e nesse processo nos deparamos inevitavelmente com tensões, às quais precisamos nos adaptar, ou acabamos sucumbindo; ora, tal percepção de fatos resistentes descreve o que entendemos por secundidade, relação dura e tangível. Já o processo de síntese da experiência, em que se dá a aprendizagem, que nos permite lidar com aquilo que foi apresentado de novo, é próprio da terceiridade. A oportunidade de estar sempre experimentando tais situações só é viável porque vivemos em um ambiente instável, cheio de possibilidades e acaso, qualidades únicas, relativas à primeiridade, às quais podem se materializar e romper com a estabilidade prévia. Isso ocorre a todo momento em nossas vidas: um mundo completamente estável, ou inteiramente caótico, nos privaria de desfrutar os prazeres de superar as adversidades, abrindo caminho para que outras surjam.

Da Fenomenologia à especificidade da Semiótica, é importante destacar, desde já, a concepção de que a semiótica pode ser entendida também como

uma teoria da comunicação. Não nos prolongaremos aqui nessa discussão, que já foi amplamente fundamentada por Santaella e Nöth (2004). Entretanto, cabe ressaltar o fato de que não há comunicação sem signos; do mesmo modo, os princípios da comunicação se estabelecem em uma relação triádica que pode ser diretamente associada com a tríade base da semiótica peirciana: “Assim sendo, objeto-signo-interpretante é a tríade na qual a tríade do emissor-enunciado-intérprete se transformou quando esta última foi levada até à sua essência lógica.” (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 164). O signo, portanto, não deve ser tomado como representação do objeto para o interpretante, segundo Colapietro (2014), mas como um mediador entre eles. Nesse sentido, semiose é mais ampla do que representação, mediação mais profunda do que interpretação.

Seguindo na mesma direção, Dewey também coloca a arte como comunicação, para ele “[...] a arte é a mais efetiva forma de comunicação que existe.” (DEWEY, 2010, p. 491). Tal afirmação leva em conta o fato de que a linguagem da arte precisa ser apreendida, mas ela não encontra limitações tão restritivas quanto às da linguagem falada e escrita, por exemplo. Citando o caso das fotografias, sabemos que elas possuem um caráter sobrenatural para aqueles que ainda não internalizaram o processo de leitura deste tipo de linguagem; entretanto, é mais descomplicado entender de que forma esse tipo de signo comunica do que aprender um novo idioma: “A linguagem da arte tem de ser adquirida, mas não é afetada pelos acidentes da história que distinguem as diferentes formas de linguagem humana.” (DEWEY, 2010, p. 564-565).

Em sua teoria, também existe uma relação triádica fundamental para a experiência, que se dá entre o artista que, em uma concepção abstrata, tem o objeto como seu ingrediente principal – empresto aqui as ideias explanadas por Santaella e Nöth (2004)²⁰ –, a obra, que está para a noção de signo assim como o espectador está para a noção de interpretante, o terceiro elemento, a saber, o interpretante dinâmico; em síntese, a tríade se estabelece por artista-obra-espectador. A relação triádica é indispensável na ação do signo:

²⁰ Quando Santaella e Nöth (2004) falam sobre comunicação e semiótica, colocando a tríade do objeto-signo-interpretante como uma derivação abstrata da relação entre emissor-enunciado-intérprete, o objeto aparece como ingrediente principal do emissor; desse modo, a construção e emissão do signo se dá pelo emissor, de maneira similar à que ocorre no caso do objeto. Na circunstância aqui proposta é o artista que assume esse lugar.

É importante entender o que quero dizer com *semiose*. Toda ação dinâmica, ou ação de força bruta, física ou psíquica, ocorre entre dois sujeitos [quer reajam igualmente um sobre o outro, ou um é agente e o outro paciente, total ou parcialmente] ou, de qualquer forma, é resultante de tais ações entre pares. Mas por "semiose" quero dizer, ao contrário, uma ação ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três sujeitos, como um signo, seu objeto e seu interpretante, esta influência tri-relativa não sendo de forma alguma resolvida em ações entre pares. {*Sémeiōsis*} em grego do período romano, já no tempo de Cícero, se bem me lembro, significava a ação de quase qualquer tipo de signo; e minha definição confere a qualquer coisa que assim atue o título de um "signo" (CP 5.484, tradução nossa)²¹.

Cabe ressaltar que, assim como na semiose, em que o signo não pode ser desmembrado de seu objeto e interpretante, na experiência estética a obra de arte não pode se desvincular de seu processo de produção e de quem a experimenta, caso contrário seria apenas um produto da arte. A obra de arte só existe quando se dá nas experiências individualizadas, ela é recriada toda vez que experimentada. A ação do signo, no que lhe concerne, é contínua, assim coloca Peirce quando descreve o próprio signo como:

Qualquer coisa que determine outra coisa (seu interpretante) para se referir a um objeto ao qual ele próprio se refere (seu objeto) da mesma maneira, o interpretante se tornando, por sua vez, um signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*. (CP 2.303, tradução nossa)²².

Entendemos que Dewey aproxima a experiência da semiose quando a coloca, também, como um processo contínuo:

Todo movimento da experiência, ao se completar, retorna ao começo, já que é uma satisfação de necessidade instigadora inicial. Mas a recorrência se dá com uma diferença, vem carregada de todas as diferenças criadas pela viagem para longe do começo. (DEWEY, 2010, p. 311)

²¹ *It is important to understand what I mean by semiosis. All dynamical action, or action of brute force, physical or psychological, either takes place between two subjects [whether they react equally upon each other, or one is agent and the other patient, entirely or partially] or at any rate is a resultant of such actions between pairs. But by "semiosis" I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs. {*Sémeiōsis*} in Greek of the Roman period, as early as Cicero's time, if I remember rightly, meant the action of almost any kind of sign; and my definition confers on anything that so acts the title of a "sign".*

²² *Anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum.*

É assim que ele percebe que “Toda conclusão é um despertar, e todo despertar resolve algo.” (DEWEY, 2010, p. 312). A obra de arte, portanto, se manifesta como mediadora da experiência estética, em um encadeamento no qual artista e espectador também são fundamentais.

A noção de experiência estética para Dewey é de caráter escorregadio, conforme discute Richard Shusterman (1998), não sendo fácil de isolar e definir. Apesar disso, é possível destacar alguns argumentos de Dewey que ajudam a compreender essa definição:

[...] a experiência estética envolve todo o ser, integrando o diverso numa unidade, tanto em si como em conexão com o resto da experiência (AE, 42-9, 61-3, 166); de uma intensidade relativamente elevada, ela possui uma qualidade de envolvimento que lhe permite juntar suas partes num todo distinto (AE, 22-4, 33, 196-9); ativa e dinâmica, ela se desenvolve segundo um progresso rítmico que inclui momentos de relativa pausa (AE, 57-60, 159-62, 177); é formada através de obstáculos e resistência que possibilitam que ela seja esteticamente expressiva, e não simplesmente emotiva (AE, 67-70); constitui uma experiência de forma satisfatória, em que meios e fins, sujeito e objeto, ação e submissão são integrados numa unidade (AE, 53-5, 142-4, 201-4, 253-5); é, sobretudo, uma “experiência imediata”, cujo valor é “diretamente atingido” e não adiado para algum outro fim ou experiência (AE, 87, 91, 120-6). Dewey até define “a acumulação, a tensão, a conservação, a antecipação e a realização como formas características de uma experiência estética” (AE, 149). (SHUSTERMAN, 1998, p. 48-49).

A fundamentação desses conceitos, propostos por Dewey, nos ajuda a pensar a arte, assim como fizemos em outro momento, ao propor a leitura de algumas obras da 33ª Bienal de São Paulo (LEÃO; OLIVEIRA, 2020). Na ocasião, entendemos que a arte:

[...] é capaz de mobilizar processos de sensibilizações que, por sua vez, encaminham mudanças de comportamento e finalmente são capazes de gerar transformações lógicas, isto é, mudanças no entendimento, na consciência e na forma de ver o mundo. (LEÃO; OLIVEIRA, 2020, p. 60).

Como veremos, as discussões sobre fotografia que foram elaboradas na presente tese estão em sintonia com esse entendimento.

3.1. O receber e o fazer na experiência estética

Na mediação da obra de arte é preciso que haja um equilíbrio entre a ação e a submissão, tanto no caso do artista que produz, mas ao mesmo tempo exercita sua sensibilidade de perceber as qualidades daquilo que está produzindo, como no caso do espectador que, longe de ter uma atitude meramente passiva, deve perceber de maneira ativa, em um ato de consciência viva. Diferente do mero reconhecimento, perceber é entrar em contato com algo novo, transformar e buscar novos sentidos. Essa atitude demanda energia. A pessoa que entra em contato com a arte, seja o artista ou espectador, tem que acessar suas experiências do passado e gerar algo novo a partir da experiência.

O espectador/leitor/receptor é entendido como parte da obra de arte por Dewey (2010), ao desenvolver seus argumentos sobre o que constitui a experiência estética. Sua função é de caráter essencial no processo da experiência, já que ele é parte integrante da tríade que a constitui.

Nossas experiências estéticas, portanto, não ficam apenas no nível contemplativo, já que fazem parte de um processo de continuidade que as relacionam com outras experiências e repertórios anteriores, e é essa continuidade que dá sentido a elas e permite uma constante evolução e apreensão de conhecimento. O artista, nesse contexto, é um grande produtor de signos; ele não é dotado de um espírito divino que o diferencia dos outros, mas tem a capacidade de explorar as qualidades presentes originalmente na natureza, dando a elas materializações criativas que instiguem, de maneira singular, as satisfatoriedades que esses elementos podem nos causar. Desse modo, podemos inferir que a associação que Dewey propõe entre a ideia de arte e experiência estética é complexa pois: “[...] não há término da apreciação de uma obra de arte.” (DEWEY, 2010, p. 267).

Assim, fica claro que o processo da experiência estética envolve não apenas receber, mas também produzir. Contudo, é necessário que haja um equilíbrio entre o ato de *estar* sujeito e o do *fazer*; qualquer experiência que penda para um dos lados é parcial e distorcida, pois “[...] nada cria raízes na mente quando não há equilíbrio entre o agir e o receber” (DEWEY, 2010, p. 124).

A experiência, diferente das coisas, não possui bordas delimitadas, “As coisas, os objetos, são apenas pontos focais de um aqui e agora em um todo

que se estende indefinidamente.” (DEWEY, 2010, p. 349). Nossas experiências no mundo são permeadas pela sensação de que sempre existe algo para além do percebido, e a arte intensifica esta sensação, ela nos leva além de nós mesmos para ampliar a própria percepção de nós.

Em sua reflexão a respeito da experiência estética, Dewey (2010) sugere a importância de retornar à experiência comum na vida humana, já que em suas origens a arte esteve sempre relacionada a ela; o que ocorreu, com o decorrer do tempo, é que os rumos sociais e econômicos que a sociedade foi desenvolvendo levaram ao isolamento da arte, em um patamar que só estaria acessível a quem tivesse status social adequado ou poder de capital. Sem entrar em detalhes e discussões mais aprofundadas a respeito do capitalismo, o autor mostra de que forma compreender a experiência comum se faz necessário para que as teorias estéticas não permaneçam no campo do místico, inatingível. Mais uma vez, Dewey (2010) volta às experiências primitivas para mostrar como o sensível, ou qualitativo, está no cerne dessa experiência. Nesse aspecto, podemos relacionar a importância da experiência de primeiridade na arte, pois é ela que desperta esse interesse puro e inicial. A arte, portanto, não deve assumir o papel de pertencente a outra esfera de existência, mas sim de potencializar o que há de mais cortante em nossa própria experiência comum. A fotografia com temática de cotidiano, por exemplo, coloca no centro de sua forma essa questão da experiência comum.

A fim de observar os resultados que a experiência estética pode gerar na/pela pessoa que experencia uma obra de arte, levando em consideração o que ela recebe e aquilo que produz, emprestamos das categorias semióticas de Peirce os conceitos a respeito dos interpretantes, especialmente no que se refere aos seus níveis emocional, energético e lógico. Desse modo, podemos compreender melhor a capacidade que a experiência estética tem em transformar nossa relação com o mundo:

O nível emocional é compreendido como um efeito qualitativo causado pelo signo no intérprete, algo como uma qualidade de sentimento vaga e intraduzível; já no nível energético o efeito ocasionado está diretamente ligado a um desprendimento de energia, seja através de um esforço físico ou, como ocorre mais usualmente, um esforço mental que o intérprete precisa realizar na relação com o signo; por fim, o interpretante lógico diz respeito à regra geral produzida pelo signo, definida como um pensamento lógico capaz de promover associações

entre ideias gerais e, em última instância, uma mudança de hábito. (OLIVEIRA, 2014).

Ao examinar as categorias propostas por Peirce, Lucia Santaella (2012), autora que elaborou discussões sobre a aparição desses efeitos, afirma que os interpretantes emocional, energético e lógico, correspondem a níveis do interpretante dinâmico, já que eles estão diretamente relacionados às ações dos intérpretes.

A experiência estética, na qual nos envolvemos com a obra de arte, é caracterizada por ser integral por si só, culminando no sentido do êxito. O artista, preocupado com este resultado, assume constantemente o papel de observador durante sua criação; equitativamente, cada observador contribui para uma recriação da obra todas as vezes em que ela é experimentada de maneira estética (DEWEY, 2010).

No intuito de discorrer sobre o signo fotográfico, Dubois (2012) fala sobre a importância do processo pelo qual o produto é envolvido:

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada - da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto entra em jogo *todo o campo da referência*. Nesse sentido, a fotografia é *a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático*. (DUBOIS, 2012, p. 66).

Em sua teoria sobre a experiência estética, Dewey (2010) não foca na fotografia artística, limitando-se a colocá-la em um lugar não de expressividade, mas de afirmação:

O poema ou quadro não opera na dimensão da afirmação descritiva correta, mas na da própria experiência. A poesia e a prosa, a fotografia literal e a pintura operam em meios diferentes, com fins diferentes. A prosa é enunciada em proposições. A lógica da poesia é supraproposicional, mesmo quando usa o que, em termos gramaticais, são proposições. Estas últimas têm uma intenção; a arte é a realização imediata da intenção (DEWEY, 2010, p.184).

Entretanto, se por um lado ele coloca a fotografia literal como um meio que serve à afirmação descritiva, distante da arte, por outro ele diz que “Toda obra de arte se ‘abstrai’ em certa medida” (DEWEY, 2010, p. 197). Ou seja, produções fotográficas podem ser definidas como arte na medida em que a fotografia, ainda que literal, é um signo, o que faz com que ela não seja o próprio objeto dinâmico ao qual se refere: “Aliás, a própria tentativa de representar objetos tridimensionais em um plano bidimensional exige a abstração das condições habituais em que eles existem.” (DEWEY, 2010, p. 197). Em toda obra de arte há a necessidade de escolhas, estas são guiadas pelo interesse do artista, que as faz influenciado pelas referências qualitativas do objeto.

A experiência estética, a partir de uma fotografia artística, empresta as qualidades da experiência comum, mas vai muito além dela, por fazer presente o caráter imaginativo, já que “Nem mesmo o trabalho mais ‘realista’, se for artístico, é uma reprodução imitativa daquelas coisas que são tão familiares, tão regulares e tão persistentes que nós as chamamos de realidade.” (DEWEY, 2010, p. 474) - é o que Magritte discutia em *Ceci n'est pas une pipe*.

Em suma, na presente tese, compreendemos a complexidade do fenômeno comunicacional e defendemos que a fotografia artística com temática de cotidiano é muito mais que uma cópia daquilo que está no cotidiano e vazio de atributos, à medida que explora e coloca em ênfase qualidades singulares, que potencializam expressões dispersas e enfraquecidas de experiências comuns. A experiência estética permite romper as barreiras com as quais nos deparamos em nossas rotinas, devido à ânsia com que os excessos em fazer e receber, de modo desproporcional, nos direcionam para ações impacientes. A obra de arte pode, portanto, angariar transformações em nossa percepção, através da experiência estética:

A experiência estética é uma manifestação, um registro e uma celebração da vida de uma civilização, um meio para promover seu desenvolvimento, e também o juízo supremo sobre a qualidade dessa civilização. (DEWEY, 2010, p. 551).

Compreender os princípios da experiência estética é, desse modo, fundamental para pensar a fotografia artística com temática de cotidiano, que aqui nos propomos a estudar.

3.2. Experiência estética nas fotografias de cotidiano pioneiras

Para tratar sobre a experiência estética nas fotografias com temática de cotidiano, retomamos nossa discussão sobre o trabalho de Eugène Atget, a fim de explicar a ideia de que a obra de arte não se constitui em um produto final, mas que é concretizada na experiência e, devido a isso, toma proporções e reconhecimentos diferentes de quando fora produzida.

A abordagem do fotógrafo, no contexto de libertar a fotografia da atmosfera sufocante que fora gerada nas primeiras décadas do exercício da técnica, é expressiva na prática fotográfica. Ainda que marcadas por intensa atividade humana, as imagens de Atget voltam a atenção para uma cidade esvaziada; seja nas vitrines do comércio, terraços dos cafés, bem como os vazios nas escadas e pátios, suas fotografias têm a capacidade de instigar nosso interesse para uma percepção mais aguçada.

Assim como acontece com inúmeros artistas no decorrer da história da arte, Atget também não teve grande reconhecimento em vida, vendendo suas imagens por custo irrisório para amadores, conforme descreve Benjamin (2012), ou arquitetos, ilustradores e decoradores, que seriam seus clientes, segundo André Rouillé (2009). O que faz com que essas fotografias tenham adquirido tanto prestígio no campo da arte hoje, de acordo com o que investigamos em nossos estudos, é a capacidade que elas, como produto artístico, têm de estimular a constituição de um contexto para que a obra de arte se estabeleça. Ou seja, mais do que funcionar apenas como uma afirmação de qualidade representativa, as fotografias de Atget são expressivas, agenciadoras de experiências estéticas.

A obra de arte, para John Dewey (2010), se institui não apenas pela existência de um produto artístico, mas pelas relações formadas entre ele, a pessoa que a vivencia e as circunstâncias da experiência; nesse sentido, produto artístico e obra de arte diferem entre si: “O primeiro é físico e potencial; a segunda é ativa e calcada na experiência. É aquilo que o produto faz, é seu funcionamento.” (DEWEY, 2010, p. 301). Levando em consideração as ideias fixadas pelo mesmo autor (DEWEY, 2010), a obra depende das experiências individualizadas para existir, portanto é recriada a cada vez que é vivenciada, já que seu contexto nunca permanece invariável.

Por meio da experiência estética vinculada à obra de arte, podemos ser levados a uma realização satisfatória no nosso próprio processo de existência, já que, segundo Dewey (2010), ela manifesta vínculo de continuidade com os elementos e eventos do cotidiano, explicitando suas qualidades estéticas, que são quase sempre ignoradas no decurso da vida ordinária. A experiência estética é prática, marcada por um início e em direção a um fim, apesar de seu desfecho não significar uma paralisação; ela anseia pelo resultado, se interessa pelo percurso, que influi naquilo que resultará; é influenciada a todo momento por esses aspectos, além de carregar uma relação com tudo aquilo que veio antes e interferiu no processo.

Apesar de Dewey (2010) tratar a fotografia com certo receio em suas reflexões a respeito da obra de arte e da experiência estética, é inegável que ela possui qualidades próprias. Entendemos que a fotografia tem um método individual de expressão, que a difere de outros meios; nesse âmbito, o argumento de Rouillé (2009, p. 36) de que a fotografia não representa o real, mas *capta* dele elementos passíveis de serem visíveis, sejam eles efetivamente visíveis ou não em nosso mundo, é um ponto bastante pertinente. Tal conceito faz pensar as especificidades próprias da fotografia, que outras técnicas e materiais não possibilitariam desenvolver da mesma forma. O próprio Dewey (2010) tem uma fundamental consideração sobre a necessidade das particularidades nas operações técnicas, ao tratar o ato da expressão:

Se todos os significados pudessem expressar-se adequadamente em palavras, as artes da pintura e da música não existiriam. Há valores e sentidos que só podem ser expressos por qualidades imediatamente visíveis e audíveis, e perguntar o que eles significam em termos de algo que possa ser posto em palavras é negar sua existência distinta. (DEWEY, 2010, p. 167).

Pensando dessa forma, defendemos aqui que os valores e sentidos mudam, não apenas quando tratamos sobre categorias bastante distintas em seus materiais, como no exemplo da pintura, música e palavra, mas também em processos que muitas vezes apresentam similaridades, como a pintura e o desenho, por exemplo; cada um possui aspectos únicos que os diferenciam e influem na experiência.

No caso da fotografia de Atget, as qualidades referentes à técnica fotográfica dialogam diretamente com a abordagem elaborada por ele nos

registros da grande cidade. Quando Benjamin (2012, p. 115) sugere uma comparação entre as fotografias de Atget e o local de um crime, ele impele o leitor a pensar nas próprias cidades como o local do crime, delegando ao fotógrafo a função de inspecionar minuciosamente a situação, revelando aquilo que não se mostra de maneira evidente ao olhar corriqueiro e comum. Deste modo, aqueles que entram em contato com a produção de Atget são convidados a participar de tal investigação, desenvolvendo uma nova percepção sobre o mundo.

Ora, o caráter indicial explícito da fotografia, no contexto de uma obra que explora estética semelhante à do local de um crime, é de contribuição significativa para a experiência da qual ela faz parte. É dessa forma que o artista consegue destacar a unicidade dos elementos que permeiam o cotidiano, afastando-os da condição de coadjuvantes e salientando suas qualidades por meio do protagonismo que esses contextos proporcionaram a eles.

Fotografia 19. **Eugène Atget**. *Au Franc Pinot, 1 quai Bourbon*, 1908. Impressão abulminada, 21,9x17,8. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



Fonte: Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Disponível em:

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/detail-de-l-enseigne-au-franc-pinot-1-quai-de-bourbon-4eme-arrondissement>

Atget permite, assim, que sejam evidenciadas as irregularidades dos elementos que fotografa, aquelas que, segundo Ivo Ibrí (2017), são excluídas dos hábitos por não se adequarem ao vício conceitual vinculado a eles, visto que possuem características únicas que não podem ser nomeadas. Por conseguinte, a fotografia artística com temática de cotidiano não deve sua existência a uma simples catalogação dos hábitos, pelo contrário, ela busca uma fuga dos mesmos ao valorizar e atentar para a *haecceitas* dos elementos, ou seja, aquilo que lhes é único, o que Dewey explicita em sua sentença: “Na vida real, não há dois pores do sol que tenham exatamente o mesmo vermelho.” (DEWEY, 2010, p. 382).

Fotografia 20. **Eugène Atget.** *Escalier de l'Hôtel de Tallard, 78, rue des Archives, 1901-02.* Impressão abulminada, 21,3x17,9. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



Fonte: Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/escalier-de-l-hotel-de-tallard-hotel-du-marechal-de-tallard-78-rue-des>

O distinto prisma fotográfico de Atget, sobre o ambiente que lhe é familiar, cria uma atmosfera favorável à percepção dessas particularidades. Isso está presente, por exemplo, nas irregularidades da estrutura metálica que ornamenta a fachada do bistrô *Au Franc Pinot* (Figura 19), bem como nos desgastes e

rachaduras de sua parede; na luz ímpar que invadiu as escadas do *Hôtel du Maréchal de Tallard* (Figura 20), marcando o momento específico em que o registro foi feito; nos galhos e folhas únicos das árvores refletidas sobre a vitrine da *avenue des Gobelins* (Figura 21), que não são exatamente iguais aos de nenhuma outra árvore no mundo; isso para citar apenas alguns exemplos, dentre os inúmeros que podem ser observados, mesmo em uma só imagem. Mas somos capazes somente de buscar nas palavras uma descrição aproximada desses elementos, baseada em conceitos que já nos foram estabelecidos; as verdadeiras particularidades em si, entretanto, nunca poderão ser descritas integralmente através das palavras.

Fotografia 21. **Eugène Atget**. *Magasin, avenue des Gobelins*, 1925. Impressão albuminada, 23x16,8. The J. Paul Getty Museum.



Fonte: The J. Paul Getty Museum. Disponível em:
<https://www.getty.edu/art/collection/objects/55729/eugene-atget-storefront-avenue-des-gobelins-french-1925/>

Entretanto, a arte enriquece nossa experiência do mundo, através dos elementos que aqui discutimos, quando nos abrimos a ela, pois “[...] toda experiência é resultado da *interação* entre uma criatura viva e algum aspecto do

mundo em que ela vive.” (DEWEY, 2010, p. 122, grifo nosso). Dewey (2010) argumenta que na arte é preciso se envolver para perceber, caso contrário só reconhecemos as coisas, em uma atitude muito mais passiva. Nesse sentido, artista e observador se aproximam por atravessarem processos correspondentes, já que os dois devem despende uma porcentagem de criação e de percepção na experiência.

Ao explicar o processo da experiência estética, resgatamos o conceito do interpretante dinâmico, em suas categorias específicas do interpretante emocional, energético e lógico, no intuito de perceber aquilo que pode ser incitado a partir das fotografias de Atget. Essas obras despertam em nós a sensibilidade do encantamento, proveniente de uma estética que estimula um sentido de mistério, além da nostalgia que causam nos dias atuais. A afeição a tais emoções nos conduz, então, a uma investigação que demanda energia; possivelmente, é viável que ações e reações físicas surjam aqui, mas é importante lembrar que, para Dewey (2010), elas não devem ser pura descarga de emoções, caso contrário desestruturariam o processo da experiência estética. As emoções e energias provocadas precisam ser controladas, de certo modo, para que possam ser apreciadas com cautela, contribuindo para uma percepção ímpar da obra em questão; de maneira que nosso entendimento geral dos elementos do cotidiano seja permeado pela satisfação das particularidades que eles apresentam.

Embora a experiência estética seja de caráter único e se concretize de maneira diferente para cada um, nas inúmeras vezes em que a obra de arte se estabelece em uma vivência, podemos constatar aqui indicações de que as produções de Atget têm um grande potencial de provocar em nós transformações na maneira de perceber o cotidiano. Tal percepção aproveita os próprios elementos do cotidiano, na valorização de suas irregularidades, para que alcancemos a satisfação que nos foge no dia a dia:

A familiaridade induz à indiferença, o preconceito nos cega; a presunção olha pelo lado errado do telescópio e minimiza a importância dos objetos, em favor da pretensa importância do eu. A arte joga fora os véus que escondem a expressividade das coisas vivenciadas; instiga-nos a sair do marasmo da rotina e permite que nos esqueçamos de nós mesmos, descobrindo-nos no prazer de experimentar o mundo à nossa volta, em suas qualidades e formas variadas. Intercepta todos os matizes da expressividade que se encontram nos objetos e os ordena em uma nova experiência de vida. (DEWEY, 2010, p. 212).

São esses os aspectos que fazem a obra de arte ser tão primordial em nossa sociedade; a fotografia com temática de cotidiano impulsiona um outro olhar acerca daquilo que nos é rotineiro.

3.3. Experiência estética na era digital

Ao dar continuidade às teorias de Dewey, Richard Shusterman (1998) coloca em questão a definição vaga e genérica da arte como experiência; apesar disso, ele está de acordo com esse princípio, pois para ele “A estética pragmatista assume o papel ativista de repensar e reformar a arte; e Dewey, de maneira original, tentou fazer isso, definindo a arte como experiência.” (SHUSTERMAN, 1998, p. 34).

Shusterman (1998) reconhece a importância da discussão sobre a arte na filosofia, alegando que, já na cultura clássica grega, em Atenas, os filósofos a colocavam em pauta, de maneira a exaltar a soberania da filosofia, sugerindo que a arte fosse uma imitação da mera aparência. É nesse sentido que Platão (2001) expulsa os poetas em *A república* e, em uma direção paralela, condena as imagens no texto *Alegoria da caverna*, em que três homens, presos no interior de uma caverna, recusam-se a conhecer a verdade, acreditando apenas nas sombras que são projetadas em uma parede posicionada a sua frente. Entretanto, é a partir dessas proposições que ele define a filosofia da arte, segundo Shusterman (1998), abrindo espaço para que outros filósofos a coloquem em pauta. Ainda que muitas teorias tenham sido propostas, nenhuma delas “[...] chegou a proporcionar uma essência que fosse peculiar e, ao mesmo tempo, comum a todas as obras de arte.” (SHUSTERMAN, 1998, p. 24)²³.

Considerar a arte como experiência, como propõe Dewey, é levar adiante uma definição da arte enquanto prática, conforme Shusterman (1998), mas, em contraponto ao fazer artístico, a experiência estética tem uma natureza aberta, viva:

A experiência estética não está confinada nos limites restritos da prática artística historicamente definida e não é sujeita, portanto, ao

²³ Para mais detalhes sobre essas teorias e definições da arte, bem como suas discussões no contexto proposto, consultar Shusterman (1998).

controle exclusivo daqueles que dominam essa prática e determinam seus objetivos internos. Ela pode, então, servir como uma pedra de toque relativamente independente, ainda que não inteiramente externa, para criticar e melhorar a prática artística, especialmente quando a intenção é reorientá-la no sentido de permitir uma experiência estética mais rica e freqüente para um maior número de pessoas. (SHUSTERMAN, 1998, p. 38).

Para Dewey a classificação das artes não deve ser reduzida somente às belas-artes, para ele não há uma distinção funcional entre os meios e os fins, já que os dois fazem parte da experiência estética. Nesse intuito “[...] seria necessário reconhecer que os meios podem perfeitamente ser saboreados enquanto um aspecto que contribui ao fim que servem.” (SHUSTERMAN, 1998, p. 41). Shusterman explica que essa redução da arte às belas-artes se dá em sua definição pela história da arte, que na verdade seria história das belas-artes, deixando de lado ou inferiorizando aquilo que é referente à cultura popular, não erudita. A experiência estética é valorizada aqui por colocar a arte em relação com a vida, uma vez que faz parte dela.

A proposta de Shusterman é que a experiência estética não seja tomada como uma redefinição global da arte, como intenta Dewey, mas que seja uma definição capaz de “[...] nos indicar como remediar as limitações penosas que encontramos na prática artística institucional.” (SHUSTERMAN, 1998, p. 52), permitindo tratar casos mais específicos, utilizando a perspectiva pragmatista. Desse modo, trazemos os conceitos da experiência estética para abordar, também, obras que circulam no meio digital, extraíndo suas particularidades e verificando de que modo elas dialogam com nosso estilo de vida hoje.

Atualmente, o *Instagram* é a rede social digital mais popular no compartilhamento de fotografias, embora também divida o espaço com vídeos. Manovich (2017) constata que nessa plataforma são reunidos elementos fotográficos já existentes nos séculos XIX e XX, como a câmera, as cópias fotográficas, espaços de exibição etc., tudo isso disponível em um único dispositivo:

Na verdade, os limites de uma única plataforma de mídia, como o Instagram, parecem ser de *focagem* cristalina em comparação com a mídia que nós tínhamos antes. Em retrospecto, eles fazem com que essas outras mídias pareçam *borradas* – espalhadas entre tantos elementos em evolução e heterogêneos, que nunca temos certeza de

onde uma mídia está exatamente. (MANOVICH, 2017, p. 13, tradução nossa).²⁴

O autor explica que a plataforma não estabelece uma única cultura de uso, mas reúne várias delas. Nela encontramos fotografias de moda, publicidade, profissionais, amadores etc., além de novos usos que surgem relacionados à funcionalidade dessa rede social. Tudo isso vinculado à função de compartilhamento das imagens, que o meio digital possibilita, de maneira simples e rápida, como nunca houve em épocas anteriores.

Assim como Hannibal Renberg, citado no capítulo precedente, outros fotógrafos se dedicam a experimentar as potencialidades do *Instagram*. É o caso de Anton Kawasaki que, além de se dedicar ao desenvolvimento de *websites*, começou a explorar a fotografia com seu *iPhone* devido à liberdade que percebeu ao usar esse dispositivo, já que sofreu um acidente que fez com que ele precise de muletas para se locomover, conforme conta Kawasaki (2022).

O fotógrafo começou a utilizar o *Instagram* já nos primeiros meses de seu lançamento, em 2010, quando a plataforma ainda permitia apenas a publicação de fotos e a legenda delas. O formato de todas as fotografias era quadrado, as câmeras dos *smartphones* não eram tão desenvolvidas como hoje, assim como também não eram tão avançados os recursos fotográficos presentes nos dispositivos. Suas fotografias abordam a ocupação da cidade, sobretudo em Nova Iorque, em sua diversidade e movimento constante.

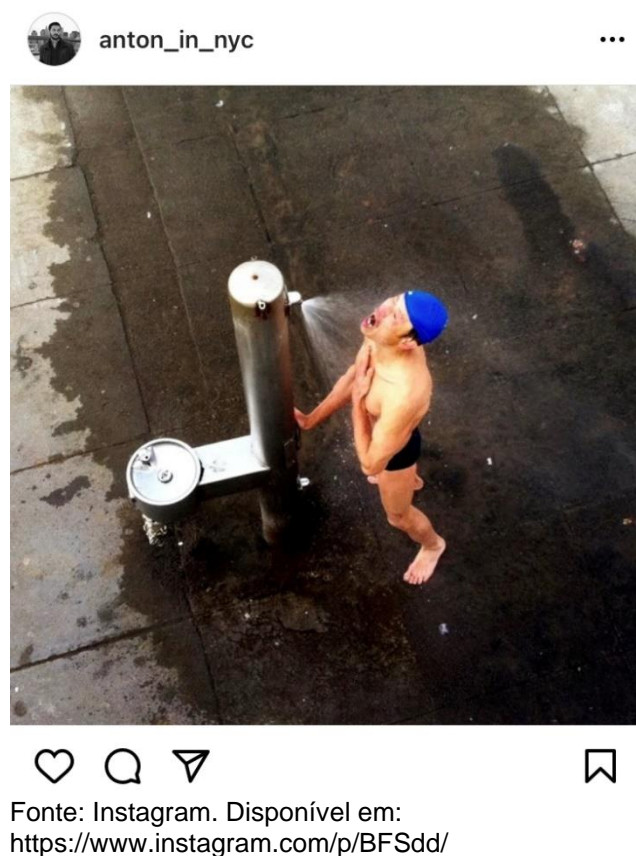
As fotos de Kawasaki capturam a essência dos momentos no dia a dia, como no exemplo da imagem na qual um homem se banha em uma ducha, na cidade de São Francisco nos Estados Unidos (Figura 22). A posição do homem retratado, com a boca aberta, os olhos fechados, uma mão no peito e a outra se apoiando na estrutura a sua frente, remetem à sensação de incômodo do banho gelado em um dia frio. A fotografia explora a expressão a partir de uma atividade comum, revisitada no pensamento e na emoção.

Em um texto publicado na sua conta do *Instagram*, em dezembro de 2021, o fotógrafo conta que, com o aumento no tamanho dos aparelhos, desde o

²⁴ *In fact, the boundaries of a single platform media such as Instagram appear to be crystal sharp in comparison to the media we had before. In retrospect, they make these other media appear blurred – spread out between so many evolving and heterogeneous elements that we are never sure where a medium is exactly.*

iPhone 5, ficou cada vez mais difícil para ele fotografar pelas ruas enquanto se equilibra em suas muletas. Esse seria o motivo de sua presença não ser mais frequente nessa rede social (KAWASAKI, 2021).

Figura 22. **Anton Kawasaki**. *The Cold Shower*, 2011.
Captura de tela do Instagram.



Enquanto alguns usuários do *Instagram* utilizam apenas as câmeras e recursos de seus *smartphones*, outros publicam fotografias realizadas com câmeras profissionais e retocadas com softwares de edição no computador. A fotógrafa porto-riquenha Paola Franqui, conhecida como Monaris, que vive atualmente nos Estados Unidos, se vale desses recursos para construir suas narrativas. Ela busca cores, pontos de vista e recortes que remetam iconicamente a cenas de cinema (Figura 23).

Muitas de suas fotos são postadas em sequência ou em montagens que sugerem uma continuidade narrativa, todas abertas a comentários dos usuários do *Instagram*, que participam desse quadro. Essa possibilidade de interação, em comentários e compartilhamentos, bem como a construção de um universo não linear, que vai se desenvolvendo dentro da rede digital, se aproxima do que João

Carlos Massarolo (2013) fala sobre o *storytelling* transmídia. Apesar de o autor discutir sobre o *storytelling* no contexto de contar histórias através do audiovisual, entendemos que sua abordagem é válida para a produção em questão, uma vez que ela também lida com as interações digitais:

Assim, a arte milenar de contar histórias é submetida a uma série de choques e tensões que reconfiguram e atualizam o modelo narrativo tradicional, fazendo dessa nova forma narrativa uma ferramenta de inovação e de mudanças, capaz de estimular o crescimento e a expansão das sociedades em rede, além de exercer uma influência decisiva para o surgimento e a consolidação da cultura participativa. (MASSAROLO, 2013, p. 338-339).

As histórias de Monaris se estabelecem, dessa forma, na tríade essencial da experiência estética, entre o artista, a obra e o espectador, em que o meio digital aparece como peça-chave para interconectar os elementos.

Figura 23. **Paola M Franqui**. *be mindful of your surroundings*, 2021. Captura de tela do Instagram.



Fonte: Instagram. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/CPdzGmmHIPk/>

No caso do jornalista visual Richard Koci Hernandez, o interesse pela exposição de suas fotos na rede social digital vem vinculado ao uso do

smartphone para fotografar, já que ele é adepto da produção fotográfica que utiliza apenas o *iPhone* para registrar e editar imagens. Em entrevista realizada no ano de 2019, Koci explica que sua transição da fotografia tradicional para a fotografia de *iPhone* começou no ano de 2007, em um trabalho de fotojornalismo no qual que ele precisava registrar uma cena e enviar as imagens para publicação o mais rápido possível; na ocasião o fotógrafo percebeu que utilizar seu *smartphone* seria o método mais eficaz para cumprir a tarefa (HERNANDEZ, 2019).

Figura 24. **Richard Koci Hernandez.** *dear photography | thank you*, 2022. Captura de tela do Instagram.



Fonte: Instagram. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/CYk2FqcrAAx/>

Em uma série recente, que começou a ser publicada no fim de 2021, intitulada *dear Photography*, o processo de criação de Koci envolve imprimir 365 cartões de 3 x 5 polegadas com suas fotografias favoritas, em uma composição de ilustração que remete à plataforma do Instagram com seus ícones, e 365 cartões de mesmo formato que trazem mensagens de gratidão à fotografia; por fim, são combinados, de modo aleatório, um cartão com a fotografia e um cartão

contendo a mensagem (Figura 24), conforme explica o fotógrafo em *Stories*²⁵ na sua conta do *Instagram* (HERNANDEZ, 2021).

Com a série *dearPhotography*, Koci não apenas utiliza o *Instagram* como meio de exposição, mas também se inspira no imaginário que circula no *Instagram* para desenvolver suas produções, criando um diálogo entre o digital e o físico, entre o feito à mão e o tecnológico. A relação entre a plataforma, com sua técnica e funcionalidade, e o modo como ela se inseriu no imaginário social, são, portanto, fundamentais para que a experiência estética se estabeleça aqui.

Kawasaki, Monaris e Koci, em diferentes processos de criação, exploram as potencialidades do digital no uso do *Instagram*. Seja como meio de exposição, na construção plástica que a plataforma propõe ou nas interações e compartilhamentos possíveis, o *Instagram* aparece como um caso que testemunha como as redes sociais digitais são apropriadas hoje no campo da arte.

²⁵ *Stories* são pequenos vídeos, de até 15 segundos, que ficam disponíveis por 24h após serem publicados. Entretanto, eles podem ser fixados pelo usuário e permanecer visíveis por tempo indeterminado em sua página do *Instagram*.

4. Um projeto de curadoria

Quase sempre discutida levando em consideração atividades ocorridas a partir da segunda metade do século XX, a curadoria de arte já dava os primeiros sinais de vida em personagens detectados desde meados do século XVI, chegando até o que temos hoje, no início do século XXI, conforme contam Helouise Costa e Ana Gonçalves Magalhães (2021). As primeiras aparições embrionárias da ocupação próxima a de um curador surgem na figura de auxiliares de colecionistas, que assistiam nas compras de objetos de arte, bem como administravam as coleções. Com o advento dos museus públicos, no final do século XVIII, o trabalho que antes permanecia apenas na esfera privada passa a ser desenvolvido também em instituições do Estado, com os conservadores de museus. Outra figura importante nesse processo é o crítico de arte, que surge na metade do século XIX. Já na primeira metade do século XX, a eclosão do museu de arte moderna fez com que o ofício do conservador se aproximasse ao do crítico de arte. No Brasil, Mário de Andrade se destaca por sua atividade crítica no modernismo, engajado na constituição de coleções e criação de instituições públicas voltadas à documentação e conservação de nossa cultura visual, tarefa que foi continuada por personagens como Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa (COSTA; MAGALHÃES, 2021).

Após essa sequência de fatos, a arte contemporânea marca uma nova etapa, que concretiza a manifestação da curadoria:

[...] o artista contemporâneo promove a diluição das fronteiras entre arte e vida, explora as potencialidades do múltiplo, adota estratégias de apropriação e, frequentemente, abraça a efemeridade ao produzir objetos precários ou realizar ações artísticas. Além disso, deixa de privilegiar o museu como destino inevitável de sua produção e passa a transitar em espaços não institucionais ou a interferir diretamente no tecido urbano. Uma transformação de tal amplitude iria causar forte impacto no papel do conservador de museu e do próprio museu, agentes que, até então, eram protagonistas no processo de conferir inteligibilidade e valorização à obra de arte. (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p. 14).

É nesse contexto que surge a figura do curador independente, que Costa e Magalhães dizem ser um agente cultural movido por interesses multidisciplinares. Ele tem a capacidade de viabilizar e potencializar o trabalho do artista; libertando-se das demandas tradicionais das instituições

museológicas, ele “[...] irá desafiar as fronteiras entre curadoria, crítica e atividade artística, encarnando frequentemente o papel de criador e abrindo possibilidades experimentais no âmbito da curadoria [...]” (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p. 14). À vista disso, a experiência estética, como vimos anteriormente, pode ser muito enriquecedora para o curador, que assume integralmente o desafio de estabelecer um equilíbrio entre a ação e a submissão.

Quando a prática curatorial se instala na arte contemporânea, ela rompe com a perspectiva linear e evolucionista da história da arte, e “[...] passa a ser entendida como uma atividade crítica, ou seja, não se trata mais de narrar a evolução da arte, mas de articulá-la a questões contemporâneas, de modo a atualizar também a história da arte.” (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p. 16). O curador, nessa perspectiva, já não tem a mesma função que o conservador de museu, assim como não é exigida uma formação específica para atuar nessa esfera:

Atualmente há vários percursos possíveis de formação para quem deseja tornar-se um curador. Sua aproximação a disciplinas como a filosofia, a antropologia, a sociologia e, sobretudo, aos estudos visuais e à semiótica pode definir as questões que ele propõe para dar inteligibilidade à produção contemporânea, mas isso não necessariamente significa que ele deva ser diplomado nesta ou naquela área. (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p. 16).

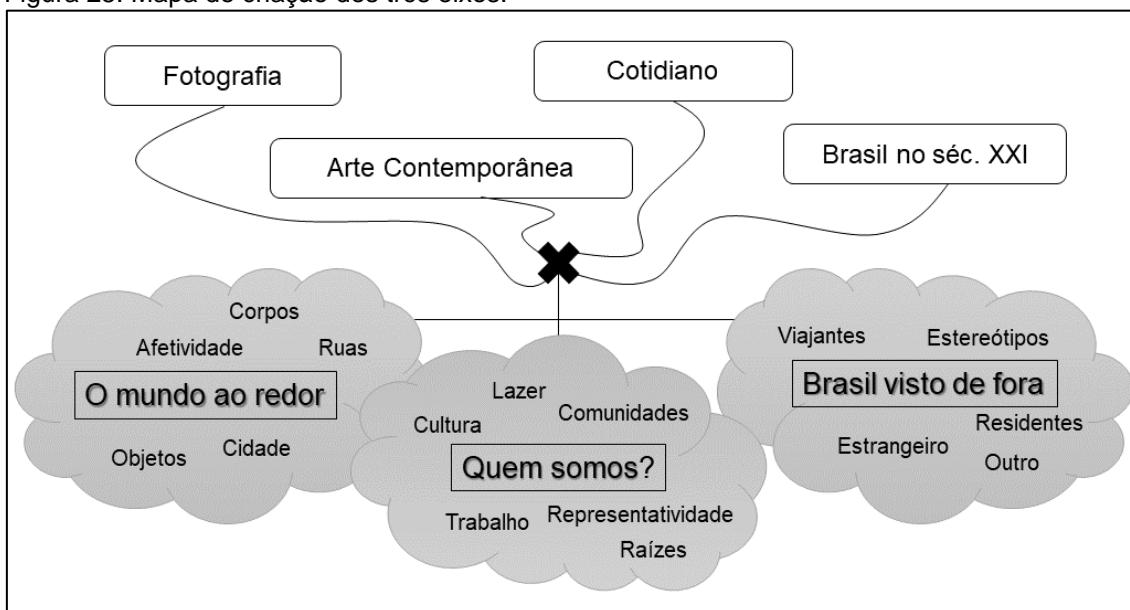
A partir desse pressuposto, a curadoria que propomos desenvolver aqui leva em conta as discussões levantadas ao decorrer de nossa pesquisa, considerando conhecimentos sobre a arte, semiótica e experiência estética. Para estruturar nossa curadoria nos apoiamos, também, no conceito de cartografia de imaginários, desenvolvido por Lucia Leão, de modo a aprofundar relações estabelecidas e aguçar a percepção em torno do tema:

[...] a cartografia é um caminho de investigação que valoriza o pensamento em rede, sendo assim muito importante para o trabalho sob o ponto de vista das pesquisas em processos de criação. Por ser muito mais um sistema e um jogo, um dispositivo que coloca o pensamento em fluxo e estimula a imaginação, a cartografia favorece associações imprevistas, movimentos e experimentações heterogêneas. (LEÃO; OLIVEIRA, 2020, p. 52).

Desse modo, empreendemos associações entre a temática do cotidiano, a vida no Brasil no início do século XXI e a fotografia. Partimos do entendimento de que o Brasil possui vasta multiplicidade cultural, que merece ser respeitada e

salientada. Assim, nos interessamos por fotografias que possam representar diferentes trajetórias no país sem, contudo, dar conta de retratar fielmente todas as realidades existentes, já que esse seria um trabalho extremamente árduo e pontual. Para concretizar esse projeto, concentramos nosso processo curatorial em três eixos, pensados a partir de um mapa de palavras (Figura 25), definidos como: Brasil visto de fora; O mundo ao redor; Quem somos?

Figura 25. Mapa de criação dos três eixos.



Fonte: Produção nossa.

Com inspiração nas tríades de Peirce, organizamos nossa curadoria também em relações triádicas, selecionando três fotos de um fotógrafo em destaque, para cada eixo, e uma foto de três outros fotógrafos que se relacionem com ele. Assim, em *Brasil visto de fora* exploramos a produção de Olivia Gay, em diálogo com Luca Meola, Susan Meiselas e Vijai Patchineelam. Em *O mundo ao redor* temos as fotografias de Marlene Bergamo, associadas às de Rafael Adorján, Tayná Inê Uráz e Vinicius Paranhos. Já em *Quem somos?* Trabalhamos com a produção de Barbara Wagner, traçando um paralelo com Samuel Macedo, Bruno Itan e Ana Mendes.

O projeto de curadoria coloca em diálogo um conjunto de obras, que se torna uma totalidade. Como consequência da quebra na hierarquia entre artista, obra e espectador, que vem sendo alterada aos poucos, principalmente após o modernismo, a arte contemporânea deixa de lado o papel de “gênio”, concedido

ao artista (alguém que está sempre avançado em relação ao seu tempo), dando lugar ao movimento coletivo, através daquilo que lhe é habitual:

[...] numa cultura em que tudo se torna obsoleto antes mesmo de ser novo, o pensamento da arte não saberia manter, como o fez até o presente, esta lógica insensata da inovação permanente, tão pouco o pensamento da arte não saberia se dar ainda por função distinguir a obra antecipadora das outras obras, obra adiantada em relação ao relógio da comunidade (COUCHOT, 1997, p. 143).

É preciso levar em consideração não apenas as imagens geradas nessa esfera, mas também os elementos que, mais do que possuir funcionalidades específicas, devem ser entendidos como parcela vital da obra. Leão (2011) aponta as teorias de Belting para elucidar o fato de que as imagens não são independentes, sua existência decorre sempre da relação que desenvolve juntamente com os corpos e os meios. Aquilo que se pretende comunicar parte sempre de uma imagem mental, interna, que conforme Leão (2011) deve percorrer sucessivas etapas de trabalho até que se materialize como obra.

A curadoria proposta aqui é, portanto, um projeto experimental de livre percepção, observando características que são extraídas de seus quadros singulares e podem se associar com outros contextos semelhantes, seja através da identificação de ícones, índices ou símbolos; os eixos definidos definem um cenário, mas também se interconectam. Esse projeto coloca em prática nossa própria experiência estética com as obras selecionadas e, a partir disso, cria um novo signo complexo.

4.1. Brasil visto de fora

Atividade constante na vida coletiva atual, o ato de fotografar é fundamental para a construção e compartilhamento das identidades no ciberespaço. Santaella (1997) classifica a câmera fotográfica como uma máquina sensória capaz de ampliar a extensão do olho; dessa maneira, assim como no caso do cinema e do vídeo, as máquinas sensoriais são "[...] verdadeiras usinas para a produção de signos" (SANTAELLA, 1997, p.38), viabilizando não apenas a criação de uma cópia daquilo que é visto, mas a

ampliação do campo de visão, possibilitando ao observador uma nova perspectiva do que está sendo representado em relação ao cotidiano/banal.

De maneira a investigar o olhar estrangeiro sobre nosso cotidiano, iniciamos nossa jornada pelas fotografias da francesa Olivia Gay. A fotógrafa esteve no Brasil em 2002 para registrar as prostitutas da Vila Mimosa no Rio de Janeiro, veio ao país também em 2008, fotografando trabalhadoras nas ruas de Salvador, e no final de 2012 passa uma temporada no Rio de Janeiro igualmente absorta no registro do trabalho feminino.

O trabalho na Bahia foi propiciado graças a uma residência oferecida pela Pinacoteca de São Paulo e o instituto *Culturesfrance*, motivada pelos rastros deixados pelo também fotógrafo francês Pierre Verger, que se dedicou aos estudos da cultura afro-brasileira, vivendo muitos anos em Salvador, onde morreu no final da década de 1990. Na fotografia *Moça contra uma parede* (Figura 26) Olivia Gay coloca em evidência elementos que comumente são associados a essa cultura, o corpo negro e as vestes brancas, que além de estarem no centro da imagem, são reforçados pelo contraste da parede clara, na qual a moça se apoia, e o fundo escuro.

Figura 26. **Olivia Gay**. *Jeune fille contre un mur*, da série Da Bahia, 2008. Fotografia digital.



Fonte: Olivia Gay. Disponível em:
https://www.oliviagay.com/image/I0000WFxf1IK_r40/

Além de estar encostada na parede, a postura da mão apoiada na cintura também evoca a simbologia de um gesto de cansaço, associado ao trabalho

árduo que, do mesmo modo, é um dos interesses principais da fotógrafa em suas produções.

O exausto cotidiano das trabalhadoras de baixa renda no Brasil é tema central da série *Contemplações* de Olivia Gay. A fotógrafa, que volta seus olhares para o movimento das trabalhadoras no espaço urbano, em seus interiores e exteriores, nos apresenta o olhar estrangeiro sobre um cotidiano normalizado por nós, com o qual nos confrontamos todos os dias e não despendemos tempo para considerar. Gay esquadrinha, de maneira romantizada, o trabalho pesado, representando a esfera de um país subdesenvolvido que experimenta a beleza da pele negra, da cordialidade com seu empregador, das condições precárias de sobrevivência.

Em matéria da Revista Trip, Olivia Gay afirma se surpreender com a postura de devoção que essas trabalhadoras possuem com seus empregadores: “A principal diferença em relação à França talvez seja essa, uma relação diferente com o outro, que passa pela tão famosa cordialidade brasileira.” (GAY, 2013).

Figura 27. **Olivia Gay**. Dona Olinda, da série *Contemplações*, 2012. Fotografia Digital.



Fonte: Olivia Gay. Disponível em:
https://www.oliviagay.com/gallery-image/CONTEMPLACOES/G00008SB_2_M8v7A/I0000SEP_.PvbWx0

Uma das trabalhadoras que a fotógrafa acompanha é Dona Olinda (Figura 27). Na imagem ela está inserida em um ambiente precário, com restos de materiais de obra, fiação aparente e sujeira; apesar disso, a cena é toda clara,

assim como a roupa de Dona Olinda, elementos estes que, aliados à posição em repouso da senhora, trazem uma expressão de calma e tranquilidade ao registro.

A percepção de calma já não é a mesma nas fotografias realizadas na Vila Mimosa (Figura 28). Para retratar o contexto da prostituição no local, Gay usou o recurso da alta saturação nas imagens; o colorido intenso instiga a ideia de agitação no local, de uma vida noturna movimentada que oscila entre as cores quentes, demonstrando o calor das relações sexuais, e as cores frias, a ausência de afetividade.

Figura 28. **Olivia Gay**. Vila Mimosa, da série Vila Mimosa, 2002. Fotografia Digital.



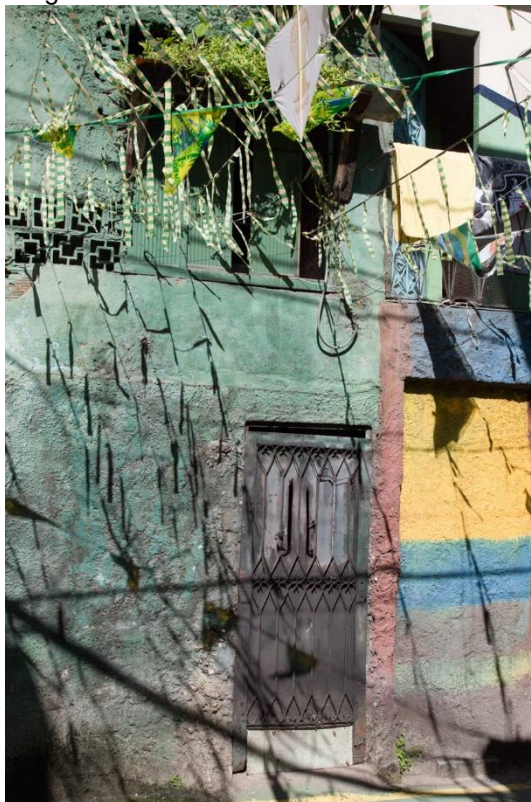
Fonte: Olivia Gay. Disponível em: <https://www.oliviagay.com/gallery-image/Archives-TDS/G00005RZCWVvKfMoo/I0000aGCnVifhyJo>

Durante a Copa do Mundo no Brasil, em 2014, a Agência Magnum em parceria com o Instituto Moreira Salles, a fundação Save the Dream e a ESPN, promoveram o projeto *Offside Brazil*²⁶, reunindo quatro fotógrafos da agência: Alex Majoli, David Alan Harvey, Jonas Bendiksen e Susan Meiselas; quatro brasileiros: Barbara Wagner, Pio Figueroa, André Vieira e Breno Rotatori; e dois coletivos: Garapa e Mídia Ninja. Informações divulgadas pela Revista Zum (2014) explicam que, na ocasião, os fotógrafos foram espalhados pelas cidades-sede do campeonato, visando a registrar a vida que acontece para além dos jogos, mas ao redor deles, como “[...] os arredores dos estádios, as áreas de exclusão da Fifa, as manifestações, a vida noturna das cidades, rituais religiosos e o cotidiano brasileiro que segue paralelo às celebrações.” (ZUM, 2014). Já no

²⁶ Todas as fotografias do projeto podem ser consultadas em: <https://offsidebrazil.tumblr.com/>

site da Agência Magnum a descrição é de que “Esse projeto especial [...] proporciona uma visão única da emoção, espírito e paixão que os jovens brasileiros têm pelo futebol e pelo esporte.” (SINGH, 2016, tradução nossa)²⁷. A diferença nessas definições coloca em evidência algo que pode ser observado também nas imagens: enquanto os brasileiros se interessam por uma variedade de acontecimentos nas cidades em que ocorrem os jogos, os estrangeiros voltam seus olhares, sobretudo, para situações e contextos que se relacionem ao evento em questão.

Figura 29. **Susan Meiselas**. Piscinão de Ramos, Rio de Janeiro, Brazil, do projeto Offside Brazil, 2014. Fotografia Digital. Magnum Photos.



Fonte: Offside Brazil. Disponível em:
<https://offsidebrazil.tumblr.com/post/91058151833/piscin%C3%A3o-de-ramos-rio-de-janeiro-brazil>

Susan Meiselas, fotógrafa dos Estados Unidos que participa do projeto, trabalha com menos saturação de cores do que Olivia Gay, na foto anterior; entretanto, a fotografia realizada durante a Copa (Figura 29) na região do

²⁷ *This special project [...] provides a unique insight into the emotion, spirit and passion that young Brazilians have for football and sport.*

Piscinão de Ramos, no Rio de Janeiro, ressalta a imagem do Brasil como um país alegre em suas cores, assim como na decoração das bandeirolas e fitas em verde e amarelo. O recorte fotográfico explora a ideia de um conjunto de edificações que se prolongam em todas suas extremidades, com elementos que remetem às construções de um subúrbio. Como efeito, a leveza da decoração esvoaçante, bem como suas sombras na parede, lembrando a silhueta de pássaros, reforçam a idealização de um país subdesenvolvido, mas feliz.

Figura 30. **Luca Meola**. Sem título, da série Primavera Guarani, 2017-2020. Fotografia Digital.



Fonte: Luca Meola. Disponível em:
<http://www.lucameola.com/primavera-guarani/k1bp73j2v9ys7edtz898ow7n1wr3af>

Já a concepção do italiano Luca Meola, sobre o Brasil, é menos romantizada. O fotógrafo procura entender as dificuldades de um povo indígena que vive no Pico do Jaraguá, no ponto mais alto da cidade de São Paulo, destacando sua tradição, batalhas e resistência. O cotidiano dos Guarani M'bya está extremamente ligado às consequências causadas pela expansão da cidade, que trouxe a poluição para suas terras e rios, escassez de alimentos e problemas de saúde; junto à série de Meola, o fotógrafo traz um texto que provoca a conscientização a respeito da luta desse povo pela sobrevivência:

[...] eles se dividem entre rituais coletivos que fortalecem seu espírito comunitário e o uso cada vez maior da internet e suas redes sociais. Nestas condições, a cultura e identidade não são fixas, mas sujeitas às mudanças e redefinições contínuas. Apesar disso, a terra indígena do Jaraguá é um lugar de batalha e resistência onde os Guarani M'bya há muitos anos vêm lutando pela demarcação de seus territórios.

No coração da metrópole de São Paulo, como nos cantos mais remotos do Brasil, os povos indígenas, apesar das muitas dificuldades, continuam sobrevivendo e resistindo. Lutam para preservar seu ambiente e estilo de vida em harmonia com a natureza. Lutam contra a especulação imobiliária, projetos de mineração e desmatamento, para que as gerações futuras possam crescer no meio de árvores e animais. É uma luta indígena que deveria ser de todos nós. (MEOLA, [2020?]).

A fotografia trazida aqui mostra a vivência desse povo em uma perspectiva de sofrimento (Figura 30). A menina com o bebê no colo assume a figura da Madona inocente, que traz a esperança nos braços, em meio a um ambiente de escassez e precariedade. Os traços indígenas vão além da relação com a terra, eles encontram, no manifesto do fotógrafo, a sua expressão.

Para Vijai Patchineelam o cotidiano do Brasil é completamente familiar pois, apesar do nome tipicamente indiano, o fotógrafo é brasileiro. Filho de pai indiano e mãe baiana, Patchineelam aparece como elemento de transição em nossa curadoria, trazendo um olhar miscigenado do seu próprio dia a dia e das memórias familiares em uma terra distante. No ano de 2016, por exemplo, ele lança o livro *Samba Shiva*, pelo Instituto Moreira Salles, em que seleciona e edita fotografias feitas por seu pai ao longo da vida.

Figura 31. **Vijai Patchineelam**. O narrador parado mantém-se ocupado observando, da fotonovela *O narrador parado*, 2015. Fotografia Digital.



Fonte: Prêmio PIPA. Disponível em:
<https://www.premiopipa.com/pag/vijai-patchineelam/>

Portanto, a fotografia de um terminal de passageiros (Figura 31) nos traz essa representação de uma vida que se estabelece entre diferentes espaços,

linguagens e tradições. Apesar de um homem, com visível cansaço estar em primeiro plano, nosso olhar é vigorosamente arrastado para a camisa em que está escrito “Brasil”, que veste o homem sentado de costas. Nesse personagem enxergamos a figura do próprio fotógrafo, que carrega nas costas a identidade brasileira e esta, por sua vez, vai se construindo através do diálogo com o mundo ao redor.

4.2. O mundo ao redor

Olhar o mundo ao redor, através da fotografia, é despertar a percepção para as particularidades do cotidiano que podem enriquecer nossas experiências. É nesse sentido que as fotografias de Marlene Bergamo, participante da 18ª edição da Coleção Pirelli/MASP no ano de 2010, com a série *São Paulo*, carrega nos registros do cotidiano da metrópole as marcas de um fotojornalismo social, que explora a banalidade do dia a dia nas ruas de maneira poética, revelando a perspectiva de alguém que constantemente está atenta aos acontecimentos e cenários ao seu entorno.

Figura 32. **Marlene Bergamo**. Sem título, da série São Paulo, 2007. Fotografia digital. Coleção Pirelli/MASP.



Fonte: Coleção Pirelli/MASP. Disponível em:
<https://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/282/obra/1048>

Bergamo vive o fotojornalismo da era digital, marcado pela proliferação de imagens na rede e interação direta com o receptor que, por vezes, flerta com

o papel de emissor, já que esses papéis se alternam no exercício da comunicação. O receptor de uma fotografia, que poderia ter apenas uma atitude passiva, assume a figura de emissor quando compartilha seus próprios registros, estimulados pela própria mídia em interações via Facebook, Twitter, WhatsApp, etc, por meio de *hashtags* e outros recursos, desconstruindo o modelo tradicional de produção, emissão e recepção. Esse é um comportamento notável atualmente, podendo ser apreendido através da fotografia de Bergamo em que uma criança está absorta no uso de um aparelho celular (Figura 32).

Olhando por outro prisma, é através de suas imagens que a fotógrafa coloca em evidência os corpos que compõem o cotidiano da agitada metrópole. Fotojornalista que cobriu muitas vezes cenas de criminalidade na cidade em que atua, Bergamo expõe não só a impactante existência de pessoas que sofrem com as desigualdades, mas também a rotina de São Paulo nos mais diversos enredos, encontros da alta sociedade, tragédias e violência, fatigantes jornadas de trabalhadores, entre outros. Para ela, a aproximação com o assunto fotografado foi primordial para definir sua produção: “Eu queria sentir o cheiro da morte e o perfume da elite. Era uma questão existencial, não técnica. Eu precisava disso para entender o que eu estava fazendo e entender o mundo.” (BERGAMO, 2020).

Figura 33. **Marlene Bergamo**. Consciência Negra, 2006. Fotografia digital. Acervo Folhapress.



Fonte: Presença. Disponível em:
<https://presenca.art.br/fotografia/marlene-bergamo-consciencia-negra/>

Através desse entendimento, a fotógrafa consegue expressar a essência da vida na cidade, da qual ela faz parte. Na fotografia de uma menina negra, que segura com a ponta dos dedos a máscara de uma boneca Barbie (Figura 33), símbolo do padrão de beleza feminino branco, é possível captar uma manifestação de liberdade. A beleza natural da criança, seu olhar puro e sorriso autêntico, se voltam para a máscara em um gesto de afastamento corporal, mas com expressão leve e desprendida, que nos traz a percepção de uma relação de brincadeira e inocência.

O cotidiano de Bergamo é estar nas ruas, é trazer delas aquilo que precisa ser exposto, determinando a aparência daquilo que é noticiado. Desse modo, a fotógrafa se habituou a manter um olhar atento; os assuntos dignos de atenção, para ela, não são apenas os grandes acontecimentos, mas qualquer detalhe da vida que possa ser apreciado em suas particularidades, aliando o conhecimento técnico da fotografia com a sensibilidade para captar os momentos.

O olhar de Bergamo sobre o cotidiano de São Paulo, explorando recursos fotográficos como enquadramento e iluminação, faz com que suas fotos se diferenciem daquelas produzidas pelas massas em seus *smartphones*, chamando a atenção através de uma experiência estética que faz com que a fotógrafa esteja constantemente inserida no meio artístico, participando de exposições e ganhando prêmios por seus trabalhos. Sua produção, portanto, rompe as barreiras entre o fotojornalismo e a arte, demonstrando como os dois campos podem se misturar e funcionar enquanto linguagens necessárias para a sociedade.

Entretanto, o fato de que frequentemente as pessoas utilizem os aparelhos e meios digitais de maneira excessiva e desmedida, não significa que os *smartphones* e redes sociais não possam ser instrumentos aliados à experiência estética. Bergamo, por exemplo, faz uso da rede social *Instagram* para compartilhar suas percepções do dia a dia, de maneira livre, com os seus seguidores. Na fotografia *Árvores não sabem ler...* (Figura 34), publicada em sua conta pessoal, a fotógrafa exibe uma composição elaborada, enquadrando um tronco de árvore caído, que atravessa a rua, uma placa com o aviso “nunca feche o cruzamento”, além de um homem parado diante do tronco, cones de sinalização dispostos sobre as faixas de cruzamento e uma rua com prédios,

carros e diversas árvores. A causalidade imprevista, nesse caso, é o estímulo para que a atenção se volte para aquilo que está ao nosso redor.

Figura 34. **Marlene Bergamo**. Árvores não sabem ler..., 2021. Captura de tela do Instagram.



Fonte: Instagram. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/CMGCxA2HyNP/>

Enquanto Bergamo se atenta para a vida da cidade, na qual se insere, alguns fotógrafos trazem a própria intimidade para o exercício do olhar. Esse é um tipo de produção fotográfica que tem sido explorada regularmente na arte contemporânea, conforme explana Cotton (2010). São fotografias que muitas vezes flertam com a linguagem amadora dos registros familiares, mas que também buscam as qualidades das coisas a que geralmente não prestamos muita atenção. Cotton fala do diálogo que essas produções podem estimular com as emoções causadas pelas relações pessoais:

A fotografia íntima também é uma reconstituição dos subtextos de nossos instantâneos de família. Todos podemos encontrar, em nossas fotografias privadas, os sinais das correntes subjacentes em nossos relacionamentos familiares específicos. [...] a fotografia íntima é um exercício de patologia, a edição e o sequenciamento de momentos privados aparentemente desprotegidos, que revelam as origens e manifestações da vida emocional dos indivíduos. (COTTON, 2010, p. 138).

Em uma abordagem bastante íntima, Rafael Adorján abre as portas para que conheçamos a celebração natalina de sua família em *O Natal da Minha Tia*. A série apresenta um registro despretenso, conforme relata o artista: “Durante a celebração, senti que precisava registrar o que estava se passando diante de meus olhos e resolvi pedir uma câmera emprestada, que é o recurso que utilizo para interagir diante de certas situações.” (ADORJÁN, 2021). Transformada em fotolivro, a série de Adorján revela os costumes típicos de famílias cristãs brasileiras, em uma celebração com decoração carregada de elementos religiosos, mas também de figuras que se tornam típicas do Natal, como o Papai Noel, pinheiro enfeitado e até bonecos de neve.

Figura 35. **Rafael Adorján**. Sem título, da série *O Natal da Minha Tia*, 2021. Fotografia e edição digital.



Fonte: Rafael Adorján. Disponível em:
<https://www.rafaeladorjan.com/series#/o-natal-da-minha-tia-1>

A afetividade que o fotógrafo desperta, através de sua série, não está apenas nos motivos decorativos que são semelhantes em muitas celebrações de Natal familiares, mas no ambiente acolhedor, na alegria da comemoração, na satisfação de bebidas e comidas em abundância. Nossa identificação com esses elementos afetivos é aguçada por meio da aproximação que o fotógrafo cria com a fotografia vernacular, seja selecionando fotos em que alguém está com os olhos fechados, ou mesmo nas bordas com motivos natalinos que ele insere nelas. Ao mesmo tempo em que ele expõe os entes queridos, também volta o seu interesse para as coisas a que não damos tanta importância visual, como um bolo já cortado (Figura 35), no qual a figura de Jesus aparece

decapitada, pois o corpo que ali estava provavelmente já fora devorado pelos convidados que faziam parte da festa.

No sentido de explorar a afetividade familiar, mas com uma proposta bastante diferente, a artista Tayná Sampaio, que utiliza o nome artístico de Tayná Inê Uráz, faz uma fotografia dos pés de sua mãe, que contracena com a própria sombra, indicando estar segurando um tecido que se movimenta com o vento. Cópias dessa fotografia foram impressas em lambe-lambe e colados nos caminhos pelos quais a artista percorre, no centro do Rio de Janeiro (Figura 36).

Figura 36. **Tayná Inê Uráz**. Sem título, da série Debaixo da saia, a mapeagem, 2020-2021. Fotografia.



Fonte: Tayná Inê Uráz. Disponível em:
<https://taineuraz.cargo.site/Debaixo-da-Saia>

Em seu site, a artista compartilha um pouco daquilo que experimentou nesse processo de produção:

Entre a expansão da presença, marginalidade e ancestralidade. Nas fotografias, trago pés de minha mãe, debaixo do sol que bate em Nova Cascatinha - bairro que nasci, e acima do piso da laje que ela sempre sonhou. Para dona Tânia, nada acolhe o medo de me ter morando na cidade perigo e no processo dos lambes eu troco os áudios trêmulos por imagens que nos conectam. Espalho o cheiro da roupa limpa pelos cantos deste inferno como amuletos de proteção. Peço: que caminhe comigo, que olhe por mim, que eu cruze os desafios da vida sendo forte, como você - bença, Mãe. (SAMPAIO, 2021).

A imagem da mãe, que traz a representação do zelo e acolhimento, se espalha pela cidade e ganha nova significação: para Tayná Inê Uráz, o sentimento de um caminhar mais seguro; para os transeuntes, a arte que dialoga com as ruas. Por meio da fotografia, a artista dá continuidade a esse processo

de criação, registrando os locais em que se encontram seus lambe-lambe e a sua comunicação com o entorno.

Vinicius Paranhos é outro fotógrafo que explora suas afetividades no processo de criação. Seus trabalhos fazem parte do meio *underground* de produção. Os fotógrafos que pertencem a esse contexto, atualmente, se apropriam dos recursos viabilizados por redes sociais digitais, como o *Instagram*, e criam seu próprio espaço expositivo, como em outra época aconteceu com a arte postal, por exemplo. Paranhos se dedica ao universo das fotografias analógicas, registrando aqueles que estão em seu círculo social, viagens e, principalmente, o dia a dia com o qual se depara nas ruas e na sua vivência com o skate (Figura 37).

Figura 37. **Vinicius Paranhos**. Sem título, São Paulo, 2016.
Fotografia analógica.



Fonte: SameOldRoll. Disponível em:
<https://sameoldroll.tumblr.com/>

Utilizar a técnica analógica na fotografia, em meio à facilidade do digital, é um recurso que estimula uma emoção vinculada à nostalgia. Ainda que os momentos registrados sejam recentes e as relações com os entes próximos seja parecida, o granulado das fotos, marcas dos filmes e outras características específicas da fotografia analógica criam um paralelo com as fotografias guardadas em álbuns de família, trazendo recordações de pessoas queridas e de um tempo que não volta mais.

As fotografias de Paranhos, assim como as dos fotógrafos que o precederam aqui, mostram seus universos particulares. Pensar a pluralidade

desses universos, que coexistem em nosso país, em suas individualidades e confluências é uma tarefa complexa, da qual experimentamos apenas uma degustação. Mas se essa reflexão insiste em nos atormentar, somos levados à questão milenar: quem somos?

4.3. Quem somos?

Longe de nos aventurar a responder ao difícil questionamento “quem somos?”, nossa proposta aqui é que essa indagação nos conduza através de diferentes caminhos, conhecendo um pouco das diversas identidades que constroem nosso país. “Quem somos?” é uma pergunta em contínua atualização, não uma afirmação.

No cenário nacional, a vasta pluralidade é marca imprescindível na descrição do cotidiano. O país, possuindo mais de 8,5 milhões de quilômetros quadrados de extensão, apresenta grande diversidade não só na geografia de seu território, que se diferencia ao longo de suas cinco regiões, mas também nos costumes da população. Vale pontuar que a cultura brasileira atual tem sua construção marcada por condições históricas, carregando traços do período pré-colonial, com as tradições e hábitos de diferentes povos indígenas nativos que, posteriormente, foram obrigados a ceder espaço para os colonizadores portugueses; tal processo migratório é responsável pela hibridização de nossa identidade, não só com a desse povo, mas também com a de outros que aqui chegaram como consequência desse percurso, como é o caso dos escravos trazidos da África e também da imigração principalmente de europeus, árabes e asiáticos. Todos esses fatores contribuíram para o desenvolvimento de uma população miscigenada, com expressivas variações na extensão do território nacional.

Bárbara Wagner, artista natural de Brasília, vem se destacando no cenário nacional e internacional por sua produção fotográfica e audiovisual; ela se interessa pelas características que identificam e definem grupos ligados à cultura pop ou a tradições em nosso país. É o caso das fotografias da série *Mestres de Cerimônias*, realizada em 2016, na qual a artista se propõe a registrar o cotidiano do universo da indústria musical do Brega Funk em Recife e do Funk

Ostentação em São Paulo; ainda que os dois estilos musicais possuam suas próprias particularidades, com grande influência de suas localidades específicas, as fotografias abordam o cotidiano profissional desses grupos de jovens que partem dos bailes de periferia para ganhar espaço e status através das redes sociais.

A produção de videoclipes destinados às redes sociais se torna centro dessa criação; nela temos o retrato dos ídolos desse meio, que passam por uma ascensão social muito rápida, jovens da periferia que ganham visibilidade e assumem uma postura de ostentação que os leva a vivenciar personagens que criam para si. As fotografias de Wagner evidenciam essa dualidade: ao mesmo tempo em que trazem os personagens em suas posturas de empáfia, a artista registra recortes que vão além daquilo que é exibido nas redes sociais digitais, apresentando os bastidores e as circunstâncias nas quais as produções são elaboradas.

Figura 38. **Bárbara Wagner**. Gleice, da série *Mestres de Cerimônias*, 2016. Fotografia digital.



Fonte: Revista ZUM. Disponível em:
<https://revistazum.com.br/bolsa/barbara-wagner>

Ao voltar os olhos para o cotidiano desse entretenimento popular, Wagner amplia o recorte de quadro daquilo que geralmente é exibido na fotografia vernacular, desconstruindo os padrões buscados nas redes sociais digitais. A fotógrafa rompe com essa estrutura ao encarar aquilo que se encontra nas extremidades do contexto retratado. Em suas obras, o caráter sedutor dos personagens não está no resultado de rostos deformados por filtros do

Instagram, que buscam uniformizar todos em um mesmo ideal de beleza, mas na autenticidade que cada um deles impõem. O recorte fotográfico de Wagner faz questão de incluir elementos que complexificam a situação do momento, como no caso do refletor de luz improvisado que o homem segura ao fundo, a composição das tábuas de madeira e o lixo que está na frente da moça sendo fotografada.

Ao acompanhar a produção de videocliques de influenciadores dessa cena musical, Wagner expõe o paralelo entre a ostentação exaltada em meio ao cenário de precariedade do espaço, em um material destinado diretamente ao indivíduo do ciberespaço e produzido sem os recursos materiais de grandes produtoras, mostrando o poder que as redes sociais têm de possibilitar uma oportunidade de ascensão a essas figuras, responsáveis por atingir uma quantidade significativa de fãs e seguidores que produzem lucro à essa indústria, condição historicamente regida pelas classes dominantes.

Personagem frequente nessa série de Wagner, o *smartphone* aparece em várias das fotografias, seja com maior ou menor destaque, enfatizando seu papel de permanência e agente promotor desse contexto. Esse objeto aparece, inúmeras vezes, como aparelho que indica a urgência de promoção da imagem dos protagonistas para alcançar ou manter a audiência; seja em posições que indiquem a realização de *selfies*, seja em sua utilização por terceiros (Figura 38) para produção de conteúdo como videocliques, os *smartphones* atendem à necessidade de um diálogo direto e em tempo real com seu público, que precisa sempre ser atualizado.

Não podemos negar que os *smartphones* podem dispersar a comunicação nos ambientes físicos, já que as pessoas têm se acostumado a estar sempre conectadas e absortas em suas redes sociais digitais. Por outro lado, o uso desse aparelho está hoje inserido em meio às práticas coletivas, que se estabelecem justamente no ciberespaço e mostram constantemente uma necessidade de pertencimento a essa esfera, determinando nosso convívio no meio. Nesse sentido, é possível traçar paralelos com as ideias que Maffesoli (1985) expõe ao identificar a sociedade se voltando para valores coletivos em detrimento dos individuais:

Participar em conjunto de uma cinestesia comum; saber que uma misteriosa correspondência nos une uns aos outros; compreender que

é isto que faz a força e permite a perduração do corpo social – eis alguns elementos que, à exclusão de apreciações normativas ou programáticas, devem permitir avaliar-se judiciosamente o que se chama orgasmo social. (MAFFESOLI, 1985, p. 154).

Embora sejam complexas as discussões que giram ao redor do ser, em suas determinações individuais e comunitárias, destacamos aqui a relevância das relações sociais, bem como as pulsões que motivam esse coletivo, no que Maffesoli definiu como orgasmo social. As tradições culturais e suas festas são formas de olhar para a manifestação dessas necessidades coletivas, libertando a população de amarras impostas pelos padrões de comportamento no trabalho, por exemplo, ou de opressões que visam ao controle social.

Figura 39. **Bárbara Wagner**. Domingo, da série *Estrela brilhante*, 2010. Impressão jato de tinta sobre papel algodão.



Fonte: Prêmio PIPA. Disponível em:
<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/barbara-wagner/>

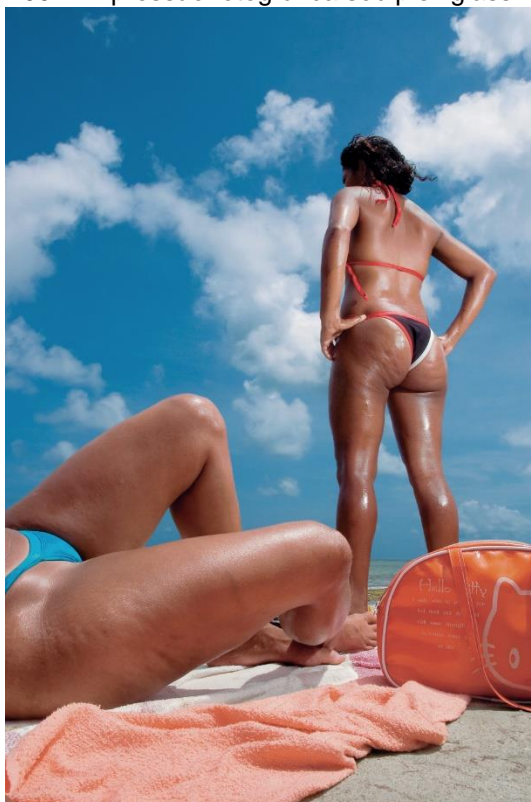
Nas manifestações culturais tradicionais como o Maracatu, na região de Nazaré da Mata, em Pernambuco, a artista busca não um registro caricatural, mas o vínculo da comunidade local com essa esfera. Na série *Estrela Brilhante* Wagner fotografa ensaios que aconteceram antes do carnaval, interessada menos em documentar o espetáculo do que na expressão das pessoas comuns que fazem a tradição acontecer (Figura 39). A artista entende que o corpo em movimento é peça-chave, tanto nas festas populares tradicionais quanto nas expressões mais recentes:

Como estratégias de participação e busca de visibilidade nessa nova economia de valores, ritmos de 'mau gosto' como o funk (no sudeste) e o brega (no norte e nordeste) podem ser vistos como uma nova forma de folclore nacional – nessa mesma passarela já foram igualmente condenados e celebrados o Samba, o Frevo e o Maracatu...

De repente, olhar pra essa gramática do corpo ou pra essa estética da grossura – que entra e sai ou ginga não por escolha, mas por sobrevivência – se faz novamente urgente, 30 anos depois de Lina Bo Bardi nos ter convidado a enxergar outro tipo de beleza, ou o 'direito ao feio' (WAGNER, 2013).

Através dessa percepção, a artista nos convida ao exercício da experiência estética a partir de situações que são comuns ao vasto cotidiano brasileiro. Na série *Brasília Teimosa*, realizada na praia de um bairro de Recife que leva esse nome, Wagner coloca em evidência os corpos de frequentadores do local (Figura 40), defendendo o direito de ser quem são; a diversão deles se dá sem a preocupação com padrões de beleza ou de luxos.

Figura 40. **Bárbara Wagner**. Sem título, da série *Brasília Teimosa*, 2005-2007. Impressão fotográfica sob plexiglass.



Fonte: Bárbara Wagner. Disponível em: <https://cargocollective.com/barbarawagner/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>

Nessa série, as cores e contrastes são trabalhados de maneira intensa pela artista. O azul do céu, em diálogo com as cores quentes dos corpos e tecidos traz a cognição de um ambiente caloroso e receptivo. A ideia de acolhimento, entretanto, não se dá apenas devido à representação de um dia de verão brasileiro, mas pela alegria das pessoas presentes, pelas posturas confortáveis, demonstrando que ali estão em seu habitat natural.

A relação de crianças de uma comunidade da Chapada Diamantina, na Bahia, com a natureza do local é o interesse principal de Samuel Macedo na série *Meninos da Chapada*. Nessa produção as crianças aparecem brincando e carregando a imagem de uma infância leve, mas também assumindo responsabilidades, como cuidar dos mais novos.

Figura 41. **Samuel Macedo**. Companheiro, da série Meninos da Chapada, 2014. Fotografia digital.



Fonte: LensCulture. Disponível em:
<https://www.lensculture.com/samuel-macedo-2?modal=project-522560>

Os recursos fotográficos da utilização de uma escala de cinza, em alto contraste, conferem às fotografias uma dramaticidade que dialoga com as cenas (Figura 41). O desafio de ser criança, na situação trazida por Macedo, requer determinação e persistência, mas, ao mesmo tempo, flutua sobre as sutilezas da infância, nas águas que refletem a imensidão de possibilidades que a vida pode trazer, na companhia e cumplicidade da natureza.

O registro de crianças em relação com o espaço onde vivem também aparece nas produções de Bruno Itan. Morador do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. O fotógrafo se preocupa em não registrar apenas o lado negativo da

favela, que acontece com as operações policiais e ações do tráfico, mas de expor também aquilo que é gratificante, através do olhar de um local:

A fotografia dentro de favela às vezes é mal vista, porque as pessoas pensam que você está com uma câmera para mostrar tráfico. Todo mundo já sabe que tem isso, então vou tentar mostrar o pôr do sol, crianças jogando bola, soltando pipa, afinal ninguém mostra isso. (Itan, 2018).

Na fotografia em que dois meninos tomam banho com um balde (Figura 42), o fotógrafo explora as linhas que compõem a estrutura do local, intercalando, através delas, os corpos, paisagens e construções precárias. A sobreposição dos elementos que aparecem no recorte fotográfico, bem como a distância com que o fotógrafo captura a ação dos meninos, contribui para a percepção de um ambiente extenso e repleto de informações.

Figura 42. **Bruno Itan**. Grota, Complexo do Alemão, 2012. Fotografia digital.



Fonte: Bruno Itan. Disponível em:
https://www.flickr.com/photos/b_itan/7980334733/

Os momentos de afetividade e alegria, no cotidiano de um local marcado pela violência, são igualmente registrados por Ana Mendes, sem que deixe de levar em consideração, também, as dificuldades e tormentos sofridos pelos

indígenas Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul. A fotógrafa busca, em sua produção, a abordagem do acolhimento familiar: “A gente vem de uma escola da fotografia documental humanista que tem a intenção de denunciar sim, mas também de criar empatia. Eu fotografo um indígena do mesmo jeito que fotografo minha família, com amor” (MENDES, 2018).

Figura 43. **Ana Mendes**. Dourados Amambaieguá 1, Terra Indígena dos Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, 2017. Fotografia digital.



Fonte: MAAPA. Disponível em:
<https://www.maapa.art/artistas/ana-mendes/>

Estimular a experiência estética, através do registro de aspectos do cotidiano desse povo, favorece o trabalho de colocar em evidência a luta dos Guarani Kaiowá, que muito sofrem com o genocídio indígena. Na fotografia, uma mulher e duas crianças indígenas estão de mãos dadas (Figura 43). A expressão do movimento, no balanço dos tecidos e cabelos, bem como no recurso que as coloca ligeiramente fora de foco²⁸, dá vida e espaço para os sonhos desse povo, assim como o registro feito de baixo para cima engrandece as personagens, demonstrando sua força e poder.

Essas imagens comunicam alguns aspectos do que é o Brasil, de quem somos, de como nossas raízes se fazem presentes nas manifestações e vivências do cotidiano atual no país.

²⁸ Ver capítulo 1.

Considerações finais

Nesse momento consideramos a pesquisa realizada em retrospectiva, levantando percepções a respeito de nosso estudo sobre a fotografia vinculada à temática do cotidiano, seus diálogos com o mundo atual e conclusões relativas à experiência curatorial. Por conseguinte, traçaremos alguns caminhos pelos quais nossa pesquisa poderá continuar se desenvolvendo futuramente, em novos projetos.

Levando em consideração as relações sociais nos meios digitais, atinamos para uma inevitabilidade de existência e permanência no ciberespaço. Tal circunstância traz à tona discussões a respeito de uma produção e consumo exorbitantes de imagens, que se dá através da facilidade que os aparelhos inteligentes proporcionam, além do apelo midiático pelo imediatismo. Essa situação não surge inesperadamente, ela faz parte de todo um processo que foi se desenvolvendo em decorrência da prática capitalista em torno do consumo, conforme já apontava Benjamin no início do século XX (1980; 2021).

Partindo do pressuposto de que nossa capacidade de percepção está cada vez mais atrofiada devido à velocidade, exaustão e excessos das atividades do nosso dia a dia, sobretudo em ambientes digitais, a obra de arte tem o potencial de acentuar aquilo que desperta em nós uma realização prazerosa, intensa e complexa, na integração dos individuais em um todo distinto, e isso se torna possível quando resgatamos qualidades da experiência comum, conforme afirma Dewey (2010). Relembrando que, para Dewey, a obra de arte é a forma de comunicação mais eficaz que existe, em nossa trajetória do doutorado, encontramos na fotografia artística um fértil caminho de interesse para pensar as questões aqui levantadas e reafirmar sua relevância na área da comunicação.

No intuito de aprofundar nossas considerações sobre a técnica fotográfica, trabalhamos com a semiótica peirciana, tanto na apresentação de seus conceitos mais gerais, como nas discussões que ela pode propor em torno da fotografia. Essas teorias nos fornecem ferramentas para que a prática fotográfica possa ser pensada e discutida, permitindo uma união com os conhecimentos específicos sobre a técnica, bem como sobre a arte. Dessa

forma, viabilizamos uma contribuição à semiótica da fotografia, que ainda pode e deve ser amplamente explorada.

Ao estudarmos a fotografia com temática de cotidiano, inserida no contexto artístico, procuramos ressaltar a capacidade que ela possui em aguçar a percepção para as práticas comuns que permeiam nosso dia a dia; seja através de um olhar diferente, estrangeiro, seja nas aproximações que instiga com nossas próprias vivências particulares, ou mesmo na percepção do outro, que também faz parte do nosso universo e muitas vezes é negligenciado.

Nesse sentido, percebemos que muitas fotografias têm potencial para agenciar experiências estéticas, elas não precisam necessariamente estar dentro de uma instituição de arte, ou ser legitimadas por um curador. O trabalho técnico do fotógrafo pode ser compartilhado no museu, na rua ou na internet, e ainda assim proporcionar uma experiência estética, desde que esteja alinhado à sensibilidade e receptibilidade.

Se por um lado a fotografia se aproxima do objeto fotografado devido às similaridades icônicas, por outro ela não é o seu próprio referente. Isso não acontece apenas porque não é possível transportar as qualidades do referente em sua integridade, possuindo sempre um grau de abstração, mas porque a fotografia traz sempre consigo qualidades próprias da técnica, que não existem naquele; elas se dão pelo uso das cores, lentes, tempo de exposição etc. São essas qualidades que, exploradas pelos fotógrafos, atuam nas particularidades de uma experiência estética fotográfica.

A proposta de curadoria que desenvolvemos buscou, portanto, traçar uma livre associação de ideias que permitisse colocar em evidência tanto a importância do tema do cotidiano na fotografia, como mostrar de que forma ele é explorado nessa linguagem, nas mais diversas possibilidades. Esse exercício permitiu que experimentássemos, também, a oscilação de papéis que a curadoria proporciona, articulando as ideias a partir de um ponto de vista da receptora/espectadora, e ao mesmo tempo propondo a construção de um signo complexo, por meio de suas associações, na perspectiva de emissora/artista; situação que só foi possível por meio da experiência estética com as obras de arte.

Mergulhar nesse universo foi uma atividade gratificante, que despertou o interesse cada vez maior em pesquisar as produções fotográficas e suas

relações com a arte, semiótica, comunicação, filosofia, sociologia, antropologia, psicologia e assim por diante. Como sempre, o tempo acaba por se impor e, nessa etapa do processo, precisamos assentar um ponto final.

O que nos tranquiliza é saber que nossa pesquisa nunca tem fim. Estar no ambiente acadêmico é dar continuidade às nossas ideias, seja no desenvolvimento de novos projetos, no exercício da docência, ou semeando questões no diálogo com colegas. Assim, continuamos lutando pela educação, na esperança de que a pesquisa de qualidade seja valorizada e incentivada no cotidiano do país.

Referências

ADORJÁN, Rafael. O Natal da Minha Tia. **Rafael Adorján**, 2021. Disponível em: <https://www.rafaeladorjan.com/series#/o-natal-da-minha-tia-1> Acesso em: 30 mai. 2022.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: Reflexões Sobre a Imagem, Comunicação, Mídia e Cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. Le public moderne et la photographie. **Études photographiques** [Online], 6, mai. 1999. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>. Acesso em: 27 mar. 2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28. (Os Pensadores).

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-115. (Obras Escolhidas v. 1).

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2021.

BERGAMO, Marlene. 'Depois de cobrir tragédias, virei jornalista', diz fotógrafa Marlene Bergamo. **Folha de S.Paulo**, 5 fev. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2020/02/depois-de-cobrir-tragédias-virei-jornalista-diz-fotógrafa-marlene-bergamo.shtml?fbclid=IwAR3iuP3PRkeMWF5xfY1n--pl9PIKZneWkceinsd8VxqJmplewfhkyFW2FMA>. Acesso em: 30 mai. 2022. Matéria escrita pelo colaborador Juca Varella.

CARVALHO, Victa. A experiência do homem comum na fotografia de rua contemporânea. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 32, p. 80-92, ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/23091/20011>. Acesso em: 13 abr. 2022.

CASALEGNO, Federico. À procura da aura perdida... desafios no design de ambientes em nova mídias. In: LEÃO, Lucia (org.). **Derivas**: cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume; Senac, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. Tropical, de Anita Malfatti: Reorientando uma velha questão. In: **Novos Estudos**. São Paulo: ed. 80, v. 27, p. 163-172, mar. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ZNJgZ94x8CKzW8V9Qr7GDPD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04 abr. 2022.

COLAPIETRO, Vincent M. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.

COSTA, Helouise; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, v. 29, p. 1-34, 2021. DOI: 10.1590/1982-02672021v29e15. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/185354>. Acesso em: 25 maio. 2022.

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

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora real. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes: 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAY, Olivia. Poesia do lar. **Revista TPM #134**. Trip: Agosto de 2013. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/poesia-do-lar>. Acesso em: 14 nov. 2018. Matéria escrita pela colaboradora Gabriela Sá Pessoa.

HERNANDEZ, Richard Koci. I am a photographer — Interview with Richard Koci Hernandez. Entrevista concedida a Pixabay. **Medium**. 14 jan. 2019. Disponível em: <https://medium.com/pixabay-get-togethers/i-am-a-photographer-interview-with-richard-koci-hernandez-b570bf8b18a6>. Acesso em: 24 mai. 2022.

HERNANDEZ, Richard Koci. **dearPhotography**. dez. 2021. Instagram: @koci. Disponível em: <https://www.instagram.com/koci/>. Acesso em: 21 mai. 2022.

IBRI, Ivo. **Kósmos noetós**: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. 1.ed. São Paulo: Paulus, 2015.

IBRI, Ivo. **The double face of habits**: Time and timeless in pragmatic experience. *Rivista di Storia della Filosofia*, Milano, Italia, nº 3, 2017, p. 455-474.

IBRI, Ivo. A poética das coisas sem nome. In: IBRI, Ivo A. **Semiótica e pragmatismo**: interfaces teóricas: vol. I. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica; FiloCzar, p. 99-116, 2020.

ITAN, Bruno. Bruno Itan, o olhar do Complexo do Alemão. **Agência de Notícias das Favelas**, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://www.anf.org.br/bruno-itan-o-olhar-do-alemao/>. Acesso em: 31 mai. 2022. Matéria escrita pelo colaborador Davi Ferreira.

KAWASAKI, Anton. **Yes, Instagram friends - I'm still here!**. Barcelona, 9 dez. 2021. Instagram: @anton_in_nyc. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXRpHa3IzmZ/>. Acesso em: 24 mai. 2022.

KAWASAKI, Anton. Bio. **Anton Kawasaki**, 2022. Disponível em: <https://antonkawasaki.com/#> Acesso em: 21 mai. 2022.

LEÃO, Lucia. **A estética do labirinto**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002a.

LEÃO, Lucia. Labirintos e mapas do ciberespaço. In: LEÃO, Lucia (org.). **Interlab**: Labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002b.

LEÃO, Lucia. Corpo, performance e redes. **Revista Polêmica**, v. 16, p. 16-44, 2006.

LEÃO, Lucia. The creative spirit in the age of digital technologies: Seven tactical exercises. In: Mel Alexenberg. (Org.). **Educating Artists for the Future**: Learning at the Intersections of Art, Science, Technology, and Culture. 1ed. Bristol: Intellect, 2008, v. 1, p. 291-302.

LEÃO, L. Paradigmas dos processos de criação em mídias digitais: uma cartografia. **VIRUS**, São Carlos, n. 6, dezembro 2011. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus06/?sec=3&item=1&lang=pt>. Acesso em: 31 mai. 2022.

LEÃO, Lucia. Reflexões sobre imagem e imaginário nos processos de criação em mídias digitais. In: XX Encontro Nacional da Compós, Porto Alegre, 2011. **Anais eletrônicos**. Porto Alegre: 2011. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1699.pdf. Acesso em: 26 de abril de 2018.

LEÃO, Lucia. Pensar o método e a produção de conhecimento. **VIRUS**, São Carlos, n. 20, 2020. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=2&lang=pt>. Acesso em: 30 mai. 2022.

LEÃO, Lucia; LOPES, Vanessa. Poéticas do capitalismo artista: um estudo dos processos de criação na era transestética. In: Pablo Gobira. (Org.). **A memória do digital e outras questões das artes e museologia**. 1ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019, p. 189-208.

LEÃO, Lucia; LOPES, Vanessa; NUNES, Miriam; SANTOS, Bernardo. Imaginários de poder e redes midiáticas: diálogos entre o Creative Time Summit e o Brasil. **RuMoRes**, v. 13, n. 26, p. 207-232, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.160654. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/160654>. Acesso em: 31 maio. 2022.

LEÃO, Lucia; OLIVEIRA, Luma. Curadoria, corpo e percepção na 33ª Bienal de São Paulo. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 10, n. 1, p. 48-63, 28 abr. 2020. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/11903>. Acesso em: 15 ago. 2021.

LEMOS, André. Cibercultura e mobilidade: a era da conexão. In: LEÃO, Lucia. (org.). **Derivas: cartografias do ciberespaço**. São Paulo: Annablume, 2004, p. 17-44.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. **Studium**, Campinas n. 2, p. 5-23, 2000. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10021/538>. Acesso em: 19 abr. 2021.

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

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. MIT Press, 2001.

MANOVICH, Lev. **Instagram and Contemporary Image**. 2017. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/159-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich_2017.pdf. Acesso em: 27 mar. 2022.

MASSAROLO, João Carlos. Storytelling transmídia: narrativa para múltiplas plataformas. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 1, n. 2, p. 335-347, dez.

2013. Disponível em:

<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/1764>. Acesso em: 24 maio. 2022.

MENDES, Ana. Exposição 'Mantenho o que disse' traz os olhares de Ana Mendes e Pablo Albarenga sobre os Guarani Kaiowá, em Montevidéu.

Amazônia Real, 13 abr. 2018. Disponível em:

<https://amazoniareal.com.br/exposicao-mantenho-o-que-disse-traz-os-olhares-de-ana-mendes-e-pablo-albarenga-sobre-os-guarani-kaiowa-em-montevideu/>. Acesso em: 31 mai. 2022. Matéria escrita pelo colaborador Alberto César Araújo.

MEOLA, Luca. Primavera Guarani. **Luca Meola**, [2020?]. Disponível em:

<http://www.lucameola.com/primavera-guarani/d5o4bn4r77un24j2gy7hwi1xn4fxr8>. Acesso em: 29 maio. 2022.

OLIVEIRA, Luma. **Uma análise semiótica da fotografia analógica de cotidiano na arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Centro de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2014.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e filosofia**. 2. ed. São Paulo: Cultrix. Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PEIRCE, Charles S. **The collected papers of Charles S. Peirce**. Edição eletrônica reproduzindo Vols. I-VI (eds. Hartshorne, Charles; Weiss, Paul. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII (ed. Burks, Arthur W. Cambridge: Harvard University Press, 1958). 1994.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

O'DOHERTY, Brian. O olho e o espectador. In: **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

SAMPAIO, Tayná. Debaixo da saia, a mapeagem. **Tayná Inê Uráz**, 2021. Disponível em: <https://taineuraz.cargo.site/Debaixo-da-Saia> Acesso em: 30 mai. 2022.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. O Homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. 4 reimp. da 1. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, Lucia. A natureza metamórfica da fotografia. **Projeto História**, São Paulo, v. 70, p. 65-91, jan.-abr. 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/51894/pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SERVA, Leão. **A fórmula da emoção na fotografia de guerra**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SINGH, Alexia. Offside Brazil: 2014 World Cup. **Magnum Photos**, 27 mai. 2016. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/offside-brazil-2014-world-cup/>. Acesso em: 29 mai. 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WAGNER, Bárbara. Por que fotografar manifestações culturais da música folclórica brasileira?. **O Brasil com S**, 24 ago. 2013. Disponível em: <https://www.obrasilcoms.com.br/2013/08/ginga-por-barbara-wagner/>. Acesso em: 31 mai. 2022. Matéria escrita pela colaboradora Ana Luiza Gomes.

ZUM. Offside Brazil: a cobertura fotográfica paralela da Copa do Mundo. **ZUM**, 8 jun. 2014. Disponível em: <https://revistazum.com.br/offsidebrazil/offside-brazil/>. Acesso em: 29 mai. 2022.