

IMAGEM / PÓS-FOTOGRAFIA / EDUCAÇÃO

ANA CAROLINA RIBEIRO PIMENTEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

IMAGEM / PÓS-FOTOGRAFIA / EDUCAÇÃO

ANA CAROLINA RIBEIRO PIMENTEL

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.
Orientadora: Professora Doutora Julia Rocha

VITÓRIA / 2023

“A PRODUÇÃO INCONTINENTE DE IMAGENS NOS LEVA AO CAOS DESENFREADO; A MISSÃO DOS ARTISTAS É, ENTÃO, RESISTIR E TENTAR RETOMAR O CONTROLE, DOMANDO ESSAS IMAGENS SELVAGENS”.

JOAN FONTCUBERTA (2016)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Neide, que desde o momento da aprovação no vestibular me deu forças e tornou o ambiente mais favorável para que eu viesse a concluir esse curso. Agradeço por ter me acompanhado nessa caminhada acadêmica até aqui sem questionar, em todos os meus novos cursos, nas desistências e nas conclusões.

Agradeço ao meu pai, Peterson, por ter me ajudado a me tornar uma cidadã questionadora e crítica. Por todas as conversas que tivemos, por todos os textos de minha autoria que compartilhou nos grupos de amigos e o apoio incondicional que me deu até aqui.

Agradeço à minha avó, Maria da Conceição, minha primeira professora, primeiro exemplo de educadora que me alfabetizou e me fez totalmente admirada por essa profissão que pretendo seguir. Obrigada por ter passado horas do seu dia me passando exercícios de a-e-i-o-u e por sempre ser paciente e amiga. Seu ato inicial de pegar na minha mão e rabiscar uma letra me trouxe até aqui.

Agradeço à professora Julia Rocha, por ter me dado a chance da primeira iniciação científica, por me direcionar, por me agregar ao grupo Entre, por compartilhar comigo experiências, leituras, escritas e referências. Agradeço por ter me formado pesquisadora, por ter me feito amar a minha própria produção e conhecer um potencial que eu não sabia que havia em mim. Obrigada principalmente por me incentivar a continuar na pesquisa e por todas as nossas conversas que culminam em “isso dá um texto”.

Agradeço aos amigos que fiz na UFES, por terem me apoiado desde sempre, traçado o caminho junto a mim, por terem contribuído com a minha formação, ou apenas por me aguentarem falando sem parar sobre a minha pesquisa ou me tranquilizando quando eu pareci desesperada demais nesse processo. Obrigada especialmente à Beatriz, pelas dicas de leituras, por me levar a um dos autores principais dessa pesquisa e pelos debates pelas madrugadas. Muito obrigada também aos integrantes do Grupo de Pesquisa Entre pelas trocas, ações e pela contribuição com a minha formação.

RESUMO

A presente pesquisa relaciona imagem, educação, arte contemporânea e pós-fotografia, este último conceito proposto por Joan Fontcuberta (2016). Os ensaios buscam refletir sobre o impacto do fenômeno pós-fotográfico em diferentes aspectos da sociedade, incluindo o âmbito educacional. Exploram-se questões relacionadas à identidade, à autoria, ao comportamento dos indivíduos em rede, ao consumo de imagens, às individualidades frente às câmeras, à vigilância e à relação entre escola e linguagem visual. O embasamento das reflexões é realizado a partir de um diálogo crítico com obras de María Acaso (2006; 2017; 2022), Joan Fontcuberta (2012; 2014; 2016) e Byung-Chul Han (2017; 2018; 2021; 2022), que forneceram as bases teóricas para o estudo. No processo de escrita ensaística, buscou-se correlacionar os conceitos teóricos com trabalhos de artistas contemporâneos, criando uma conexão também com a cultura visual. Dessa forma, cada ensaio é enriquecido com referências a obras que aprofundam as reflexões acerca do cotidiano dos indivíduos pós-fotográficos que estão imersos nesse mundo-imagem. Os ensaios textuais também culminam em ampliações, produções audiovisuais autorais, ensaios visuais que ampliam as discussões construídas nos textos. O objetivo principal deste trabalho é convidar os leitores a refletirem de forma crítica sobre seu papel e influência na era digital, onde produzimos e consumimos imagens em ritmo acelerado e não somos educados a pensar criticamente sobre elas. Pretende-se estimular uma compreensão mais profunda das questões sociais, políticas e culturais imbricadas às imagens em nossas vidas diárias, incentivando uma postura mais consciente e reflexiva em relação ao campo dos estudos visuais.

PALAVRAS-CHAVE:

IMAGEM / FOTOGRAFIA / **REDES SOCIAIS** / TECNOLOGIA / **PÓS-FOTOGRAFIA** / VIGILÂNCIA / **EDUCAÇÃO**.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

PAG. **7**



1

EU SOU MARIA NINGUÉM

/AMPLIAÇÃO
"VOCÊ NÃO É TODO MUNDO"

PAG. **11** / *19*



2

O LAMENTO E A FÚRIA DAS IMAGENS

/AMPLIAÇÃO
FOTO DA FOTO

PAG. **20** / *33*

3

A CONSTRUÇÃO DAS BIO[FOTO]GRAFIAS

/AMPLIAÇÃO
DIÁRIO VISUAL

PAG. **34** / *44*





4

SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO

/AMPLIAÇÃO
VIGIA

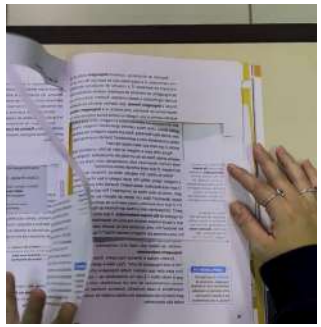
PAG. **45** / *55*

5

A ESCOLA TEM MEDO DAS IMAGENS DA TECNOLOGIA?

/AMPLIAÇÃO
FALTA

PAG. **56** / *66*



CONSIDERAÇÕES FINAIS

PAG. **67**

REFERÊNCIAS

PAG. **70**

INTRODUÇÃO

Como fotógrafa, me cerco de imagens o tempo inteiro e dou uma atenção um pouco maior a elas como parte do meu trabalho e da minha prática diária. Alguns familiares me dizem que desde pequena eu era obcecada por câmeras e talvez isso explique a quantidade exorbitante de fotos que eu tirava de mim mesma durante a adolescência. Tenho lembranças de uma Ana muito jovem tirando fotos na frente da TV ou arrumando os ursos de pelúcia na cama para criar novos cenários fotografáveis. Com o passar dos anos, depois da faculdade de Fotografia - concluída na Universidade de Vila Velha, em 2015 - e no cotidiano do meu trabalho, começou a ser automático ver uma imagem em um outdoor, numa embalagem, postada numa rede social e pensar tecnicamente sobre ela: em qual ângulo foi tirada? Como é a iluminação? É uma imagem tecnicamente boa ou ruim? Está focada?

Esse olhar crítico permanente chega a incomodar os demais. Meus amigos costumam dizer que assistir filmes ao meu lado é muito chato, porque eu percebo as narrativas que são contadas através de códigos visuais propositalmente adotados para construir a história e envolver os espectadores, elementos colocados ali pelos diretores de arte ou de fotografia. Conhecendo um pouco de técnica, eu acabo por antecipar algumas narrativas, afinal, estudei e condicionei minha percepção nesse sentido a partir do curso e exercito diariamente o olhar na minha prática laboral. Contudo, nunca achei que isso era tudo que havia para saber, que meus conhecimentos técnicos acabariam ali, mas sempre girei em torno da fotografia em busca de melhorar a minha técnica, como se esse aspecto fosse tudo que era mais importante sobre a linguagem imagética.

Minha curiosidade a respeito dos vários sentidos de uma imagem foi aguçada novamente e ampliada no curso de Licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Federal do Espírito Santo. Sobretudo enquanto cursava a disciplina de *Fundamentos da Linguagem Visual na Educação*, o que também me motivou a ingressar em uma iniciação científica[1] e a integrar o *Grupo de Pesquisa Entre - Educação e arte contemporânea*. Nem mesmo no meu cotidiano, como fotógrafa, tirava um tempo do meu dia para refletir sobre a transformação da linguagem fotográfica ao longo dos anos, sobre os vários sentidos que uma imagem pode apresentar e as implicações disso ao meu redor. Não tirava um segundo do

[1] Os projetos de iniciação científica são, respectivamente, Edital Pivic 2021/2022: “Entre pesquisa: plataforma de formação em arte contemporânea e educação” e Edital Pibic 2022/2023: “Pós-fotografia e educação: O papel da leitura de imagens na aproximação com a arte contemporânea”, ambos orientados pela Professora Julia Rocha.

tempo de trabalho para perceber o quanto as imagens fotográficas estavam espalhadas no meu entorno, o quanto eu as consumia e o quanto elas eram importantes na minha formação enquanto sujeito político, social ou consumidor. Também percebi que a maioria das pessoas ao meu redor também não pensavam a respeito, embora estejamos num mesmo mundo, conectado em rede.

Foi quando me deparei, durante as leituras realizadas na iniciação científica, com a pós-fotografia, um conceito construído por Joan Fontcuberta (2016) que definiu que a imagem hoje não serve apenas como mero registro da realidade ou a ilustração de um fato. Nesse momento, identifiquei um potencial objeto para a presente pesquisa, situando um ponto de encontro entre minha prática profissional e meu novo curso de formação, a Licenciatura em Artes Visuais. A reflexão em torno do conceito me permitiu pensar como as imagens estão sendo compartilhadas de forma massiva e somos ao mesmo tempo produtores e consumidores delas.

As reflexões de Fontcuberta (2016) acerca da pós-fotografia perpassam as modificações de sentidos que as imagens sofreram ao longo dos anos, como em questões de autoria, apropriação, novos significados, entre outros pontos que serão discorridos no decorrer dos ensaios reunidos neste trabalho. A produção reflete acerca do mundo-imagem e de como a pós-fotografia influencia em diversas instâncias da nossa vida, seja no âmbito social ou privado.

O modelo de escrita ensaística foi escolhido pela aproximação com a forma como produzem os principais autores utilizados para as reflexões deste trabalho. Assim, os escritos de Joan Fontcuberta (2012; 2014; 2016), María Acaso (2006; 2012; 2022) e Byung-Chul Han (2017; 2018; 2021; 2022) foram referência em termos de conteúdo e escrita, mas também pela forma como dissertam sobre a importância de se relacionar a imagem com os fenômenos sociais e a expansão tecnológica que temos vivenciado. É importante destacar que as obras lidas em outro idioma (predominantemente espanhol) foram traduzidas de maneira livre, por mim mesma, para que a leitura se tornasse mais fluida. A escolha metodológica pelo formato da pesquisa também se deu pela experiência agregada no período das duas iniciações científicas, nas quais foram produzidos ensaios textuais e visuais para o site Entre Pesquisa, a maioria deles tendo relação muito direta com esse trabalho de conclusão.

A pesquisa foi estruturada, portanto, em cinco ensaios, pensados como uma crescente de questões que debatem sobre imagem, pós-fotografia, educação e arte contemporânea. Eles seguem uma ordem cumulativa de questões e reflexões, mas também podem ser lidos separadamente. Cada ensaio textual também possui uma ampliação, um ensaio visual produzido em diálogo com as questões mobilizadas na escrita, sempre pensado como reverberação das problemáticas desenvolvidas através dos conceitos dos autores com uma obra de minha autoria. As propostas visuais intercalam as reflexões com as reverberações visuais das questões elaboradas em todo o percurso de pesquisa.

No primeiro texto, ***Eu sou Maria Ninguém***, apresento uma videoinstalação da artista Rosângela Rennó chamada *Terra de José Ninguém (2021)*. Para o trabalho, Rennó se apropriou de um produto audiovisual desenvolvido na década de 70 e a partir dele narrou a história de um personagem, juntando colagens e sobreposições que o aproximam do nosso cotidiano, onde estamos imersos em informações visuais, cercados por imagens que influenciam também nossa identidade. No vídeo, a artista soma narrativa textual e visual para contar a história do personagem e descrever que José Ninguém é um sujeito que vive em rede, que consome notícias pela TV, que faz compras em sites e está vivenciando frustrações e buscando tratamentos para as agonias de conviver nesse mundo. Utilizando reflexões de Acaso (2006) e Han (2018; 2018), aproximo a vida do personagem José Ninguém da minha própria vivência e de como todos estamos sujeitos a sermos Josés e Marias Ninguém, uma vez que partilhamos dessa vivência no mundo-imagem e das mesmas aflições do personagem central. O ensaio traz reflexões acerca da nossa autonomia frente a essa sociedade: estamos consumindo o que gostamos ou somos levados a acreditar que assim o desejamos?

Visando relacionar-se com a ideia de mundo-imagem e conceituar a pós-fotografia de Fontcuberta (2016), o segundo ensaio, ***O lamento e a fúria das imagens***, narra uma visita fictícia a uma exposição, onde estão presentes na conversa três pessoas: um artista, um autor e uma pesquisadora. A visita ficcional relaciona a exposição *O Lamento das Imagens*, de Alfredo Jaar, realizada no Sesc Pompeia, em 2021, e o livro *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (2016), de Joan Fontcuberta. O ensaio se utiliza das obras de Jaar para refletir sobre questões pós-fotográficas que também são inerentes à arte, como as novas noções de autoria, a capitalização de imagens, a digitalização das memórias, a reprodução massiva, a ampliação do sentido das imagens enquanto forma de comunicação, entre outras mudanças significativas.

Essas transformações trazidas pelo período pós-fotográfico impactaram a sociedade e a forma como nos conectamos em rede. Fontcuberta (2016) comenta que as selfies transformaram o mero "isto foi" para o "eu estive lá", alterando os sentidos sobre o registro dos fatos. Em ***A construção das bio[foto]grafias***, abordo a questão da autorrepresentação ao longo da história, desde os autorretratos na pintura até a popularização das selfies na era das redes sociais. O ensaio analisa essa sociedade onde o compartilhamento massivo e a produção desenfreada de fotografias de nós mesmos influenciam a forma como criamos, queremos ser vistos, como vemos o mundo e como nos posicionamos frente a ele. Também reflete sobre como as fotos diárias que tiramos e publicamos nas redes sociais escrevem nossas biografias que estão sendo alimentadas a cada novo clique; consumimos o que queremos ser e publicamos nossas imagens da forma que queremos ser vistos. As reflexões acontecem em torno de Acaso (2006), Barboza (2021), Beiguelman (2022), Fontcuberta (2014; 2016) e Han (2018).

Estar sempre com os celulares em mãos, fazendo fotografias de nós mesmos em espaços públicos, compartilhando-as em rede e dando *likes* nos coloca em um estado de vigilância sem que percebamos. Os *smartphones* reúnem nossas informações, sabem onde estávamos, do que gostamos, o que nos faz rir, o que queremos consumir, e muitos outros dados que nem nos damos conta. Celulares e câmeras fazem parte do nosso cotidiano mais do que nunca e em ***Sorria, você está sendo filmado*** reflito sobre como a mensagem passivo-agressiva que acompanhava as câmeras de segurança se converteu em uma total normalidade nos dias atuais. Esse ensaio tem como principais autores Acaso (2006; 2017) e Beiguelman (2022) e reflete sobre como, a partir da naturalização dos dispositivos tecnológicos na vivência diária, a vigilância está tão inerente a nossas vidas que sequer nos assustamos, já que nos tornamos verdadeiros *paparazzi* digitais. O texto também busca refletir sobre as potencialidades e problemáticas acerca da implementação de câmeras de segurança nas escolas.

O último ensaio aproveita o gancho criado quando se fala de imagens e práticas educativas e reflete sobre o medo que as instituições de ensino têm de se trabalhar as imagens, embora pareça um pouco contraditório, já que como dito anteriormente, estamos vivendo em um mundo-imagem e as escolas não estão segmentadas desse contexto. O ensaio ***A escola tem medo das imagens da tecnologia?*** problematiza a relação entre as instituições de ensino e o aprendizado da linguagem visual e coloca questões sobre os motivos pelos quais as imagens da arte e do cotidiano parecem tão distantes das produções imagéticas trabalhadas em sala de aula. O texto traz a importância da escola se posicionar como um agente transformador, que olha para o que acontece no seu entorno e para as individualidades dos estudantes, ainda que saibamos que trabalhar com os dispositivos digitais na era da informação pode representar um potente paradoxo.

Essa pesquisa é o resultado de duas iniciações científicas e de dois anos de participação junto ao grupo de pesquisa, cujos trabalhos prévios de outros integrantes ajudaram a fomentar bibliograficamente os ensaios, assim como as discussões e práticas oriundas das participações nos encontros. As reflexões presentes se destinam, sim, a fotógrafos, estudantes de fotografia, artistas visuais, pesquisadores, influenciadores, profissionais de comunicação visual, professores e estudantes, mas se destinam principalmente aos “Josés e Marias Ninguém”, ou seja, aos usuários de qualquer rede social, que assim como eu utilizam as plataformas digitais e estão imersas nos mundos visuais, experimentando tanto as delícias quanto as angústias associadas a esse contexto, mas nem sempre têm a oportunidade de refletir sobre seu papel e influência em suas vidas.

1

EU SOU MARIA NINGUÉM

O Sol nasce e tudo se repete. Acordar, pegar o celular e checar as mensagens que chegaram e as notícias que aconteceram durante a noite, num espaço tão curto de tempo, mas que parece uma eternidade. Durante meu sono pode ter acontecido alguma briga naquele *reality show*, alguma influenciadora pode ter sido pega numa farsa, Hollywood pode ter soltado o trailer do próximo filme daquela franquia favorita que todos estavam esperando. Quem sabe? Me atualizo antes mesmo de levantar da cama, antes mesmo de tomar café da manhã. Rio de um *meme*[2] que me foi enviado mas sem rir de verdade, apenas enviando uma sequência de "kkk" e fazendo comentários superficiais. Os pequenos círculos cor-de-rosa dos stories dos meus amigos estão lá me esperando e eu preciso ver o que eles fizeram durante o tempo em que estive ausente. Parece que estar ausente de uma rede social é como desaparecer, é como ficar de fora do mundo. Pensamos que somos tão críticos sobre tudo, mas só estamos agindo novamente de forma mecânica. Quando foi que nos tornamos seres que produzem e consomem imagens de forma tão acelerada? Quando nos tornamos homo photographus (FONTCUBERTA, 2016)?

A imagem é uma das formas mais antigas de comunicação, tendo se desenvolvido, de acordo com Sorlin (1994), anteriormente às palavras. Seu desenvolvimento precedeu a escrita, quando há aproximadamente 22 mil anos os seres humanos produziam imagens com a mão e com seu espírito. O autor explica que apenas quatro traços numa caverna eram o bastante para comunicar muitas coisas, como por exemplo a relação com o animal, com a caça, com a natureza e com o mundo. Isso é importante para

[2] Memes são imagens, GIFs, vídeos ou áudios que se tornam amplamente compartilhados entre os utilizadores das redes sociais, e geralmente carregam um tom de humor, embora possam ser usados em muitos outros contextos, como apropriados por campanhas publicitárias.

pontuar que as imagens sempre estiveram presentes no decorrer da história e que um abismo tecnológico separa esse ser humano das cavernas do sujeito que existe na contemporaneidade.

Para Sorlin (1994) e outros autores (como Walter Benjamin, por exemplo), essa imaginação utilizada na produção de imagens - ou sua "aura" - se perdeu um pouco com o advento da fotografia, em 1836. Porque agora um elemento maquínico produzia essas imagens em vez da mão do homem, apertando um botão e ativando sistemas automáticos, registrando o mundo quase como um espelho. Mesmo em 1994, antes mesmo da invenção das redes sociais, Sorlin (1994, p. 25) demarcava a importância da fotografia, pontuando que "ela transformou nosso modo de ver o mundo, e não podemos mais vê-lo de outra maneira a não ser através dos reflexos permanentes que ela nos propõe".

Em outros ensaios desta pesquisa reflete-se como a invenção da fotografia e o avanço das tecnologias fizeram com que os mundos visuais se expandissem e chegassem ao que temos hoje: uma vivência completamente atravessada por imagens, onde estamos imersos em mundos visuais. Mundos visuais, segundo María Acaso (2006, p.16) são "mundos paralelos ao mundo real, construídos através da linguagem visual, que influencia cada vez mais a nossa identidade e o nosso cotidiano do que a própria realidade". Mas o que interessa para esse ensaio é como estamos nos posicionando diante desse contexto, já que estamos produzindo e consumindo imagens como nunca, importa sobretudo refletir como a relação intrínseca com o campo imagético tem afetado as nossas vidas.

Pensar o mundo-imagem também é falar de hiper-realidade, que Acaso (2006) define, a partir de Jean Baudrillard, como uma segunda realidade estabelecida a partir das imagens.

> **PENSEMOS NAS NOSSAS CONVERSAS, MUITAS DELAS GIRAM EM TORNO DE TEMAS TELEVISIVOS. PENSEMOS NO QUE GOSTAMOS DE COMER, CADA VEZ MAIS PARECIDO COM O QUE APARECE NA PUBLICIDADE. PENSEMOS NO QUE PENSAMOS: O EMPREGO QUE QUEREMOS, A COMPANHEIRA QUE QUEREMOS, A CASA QUE DESEJAMOS. TODOS OS NOSSOS SONHOS PARA O FUTURO NASCEM DA HIPER-REALIDADE, E QUANDO ENCARAMOS A REALIDADE VEMOS QUE ELA NADA TEM A VER COM A PRIMEIRA. (ACASO, 2006, P. 17-18)**

Muitos artistas trabalham essa questão da imagem no contemporâneo e estabelecem diálogos com discussões do campo da cultura visual, mas aqui elaboro uma reflexão sobre os conceitos desse campo a partir de uma obra audiovisual de Rosângela Rennó, chamada *Terra de José Ninguém* (2021). Rennó é uma artista visual, que se intitula uma "fotógrafa que não fotografa: pois acredita que o mundo já está por demais abarrotado de imagens" (TVARDOVSKAS, 2006, p. 1). Rennó também é reconhecida por sua fotografia expandida, "aquela que extrapola a criação de imagens autorais e inclui seus processos técnicos e sociais" (PIPA, 2022, s/p).

Na videoinstalação *Terra de José Ninguém* (2021), Rennó se apropria de um produto audiovisual produzido na década de 70, chamado *El hombre que no era hombre* (O homem que não era homem) e cria a partir dele sobreposições com colagens digitalizadas de imagens contemporâneas. Essas imagens são sequen-

ciadas, sobrepostas junto com um texto que conta a história de um personagem central, José Ninguém. Assistimos, portanto, uma espécie de 'fotonovela' que narra um dia na vida dessa figura. Nas paredes à margem da narrativa do personagem, são projetadas outras imagens estáticas, vídeos ou sons que correlacionam com a história (capas de livro, sobretudo). Assim, para os públicos que lêem a obra, são projetados 4 vídeos que a compõem, cada um disposto numa parede da sala, todos reproduzidos simultaneamente, na intenção de causar essa a angústia imagética que o personagem vivencia ao longo da narrativa imagético-textual. Mas nesse texto a análise se detém apenas na parede central da obra, onde há a fotonovela com a narração da própria autora.

Me utilizarei desse trabalho, analisando o todo, relacionando as imagens e o texto, considerando sua produção de sentido. Não será uma análise *frame a frame* ou pontual, mas do conceito geral que essa obra apresenta e sobre as reflexões que ela propõe. Nessa análise são considerados os elementos correlatos ao cotidiano de outros sujeitos, a fim de buscar semelhanças conosco: os indivíduos que habitam os espaços desse mundo contemporâneo calcado no protagonismo das imagens. Em muitos momentos me utilizarei de frases diretas da obra, que versam sobre quem é o personagem-chave que Rennó nos apresenta.

O vídeo conta a história de José Ninguém, "um homem dotado de privilégios". Ele é "branco, heterossexual, tem um salário". Muito provavelmente, por indícios que a narrativa dá, José Ninguém vive em um país capitalista. Rennó ressalta que a imagem dele é uma construção e este é um ponto importante em toda a sua narrativa de vida, é o que antecede todas as outras informações que vão sendo apresentadas em texto e imagem no decorrer da produção audiovisual. É importante demarcar que "José Ninguém é um sujeito como muitos outros e que suas decisões não são livres, elas dependem de muitas outras instâncias".

A obra narra (tanto textualmente quanto nas imagens das colagens que vão surgindo) que desde o momento



em que acorda, José Ninguém tem acesso aos meios de comunicação. As colagens cheias de informação passam a se repetir por todo o vídeo, em volta dos am-

1. TERRA DE JOSÉ NINGUÉM (2021) **- ROSÂNGELA RENNÓ**



2. COLAGEM A PARTIR DE *FRAMES* DA OBRA TERRA DE JOSÉ NINGUÉM (2021)- **ROSÂNGELA RENNÓ**

bientes em que José Ninguém está, em torno das ações que são apresentadas ou em balões de pensamento que o personagem central apresenta. Ele está sempre consumindo produtos da cultura visual, seja na TV que o acompanha, nos jornais ou em seu celular – o qual carrega consigo em praticamente todos os *frames* da narrativa.

O personagem, segundo a narrativa, entende que ser um sujeito alocado nesse mundo contemporâneo é ser um sujeito que consome produtos visuais: arte, teatro, filmes, séries e documentários. Mas isso acaba o deixando cada vez mais *on-line*. As imagens estão sempre projetadas em torno de José Ninguém, muitas vezes em seu próprio rosto, demarcando que ele e o que consome passam a ser *um só* e que é impossível se desvincular disso ao longo dos seus afazeres. Essas imagens tem a ver principalmente com marcas e produtos da publicidade que consome e que de tanto assistir repetidamente já se tornam conhecidas a ponto de não causarem nenhum estranhamento.

José Ninguém também usa o celular para comunicar-se em rede. Ele tira fotos das flores do quintal do vizinho e as compartilha com outros sujeitos, "porque esse fato o ajuda com a sensação apaziguante de pertencer ao mundo", ou se conectar com sua rede de amigos virtuais. José compartilha isso em rede para nutrir seus amigos virtuais de novidades, para se fazer presente virtualmente e cativa até amores virtuais, pontuando essa nova forma de se relacionar afetivamente com as pessoas que está mais presente e próximo que nunca.

Na maior parte da obra, a artista traz colagens que aproximam o cotidiano de José Ninguém a uma visualidade conhecida. Placas de trânsito, pichações, outdoors e produtos visuais compõem os cenários por onde o personagem passa e fazem com que José se insira em alguma cidade brasileira tão próxima do espectador que é quase possível dizer em que avenida se passa.

Ele deseja tanto ser um cidadão crítico, autônomo e politizado – já que entende isso como um dever a ser cumprido – que aos poucos não consegue mais se desligar, se torna insatisfeito e ansioso, começando a apelar para medicamentos, drogas ou álcool para tentar resol-

ver seus problemas, ou talvez para que aquela sensação desconfortável passe. Byung-Chul Han (2021) deu um panorama a respeito da nova forma de dominação das pessoas através da imposição ao modo como se apresentem sempre felizes.

> ANALGÉSICOS, PRESCRITOS EM MASSA, OCULTAM RELAÇÕES SOCIAIS QUE LEVAM À DOR. A MEDICALIZAÇÃO E A FARMACOLOGIZAÇÃO EXCLUSIVA DA DOR IMPEDEM QUE ELA SE TORNE FALA, SIM, CRÍTICA. ELAS TIRAM DA DOR O CARÁTER OBJETIVO, O CARÁTER SOCIAL. COM A INSENSIBILIZAÇÃO INDUZIDA MEDICINAL OU MEDIALMENTE, A SOCIEDADE PALIATIVA SE IMUNIZA CONTRA A CRÍTICA. TAMBÉM MÍDIAS SOCIAIS E JOGOS DE COMPUTADOR ATUAM COMO ANESTÉSICOS. A ANESTESIA PERMANENTE SOCIAL IMPEDE O CONHECIMENTO E A REFLEXÃO, REPRIME A VERDADE. (HAN, 2021, P. 29)

Mas a infelicidade não passa e nada ajuda, então é nesse ponto que a narrativa se torna cada vez mais angustiante para quem assiste. Todos os elementos visuais e sonoros começam a produzir um efeito de desconforto: as vozes se tornam mais robóticas, os sons caóticos se misturam com a voz da narradora produzindo cada vez mais incômodo. As imagens ficam cada vez mais densas e numerosas, na intenção de mostrar o acúmulo de informações super aceleradas a qual o personagem está exposto. A narradora ressalta que "a sequência de últimos episódios será substituída por uma nova sequência de últimos episódios, talvez no mesmo dia", evidenciando o comportamento repetido ao qual José Ninguém está submetido. Sobre isso, Han (2018) acrescenta:

> HOJE NÃO SOMOS MAIS DESTINATÁRIOS E CONSUMIDORES PASSIVOS DE INFORMAÇÃO, MAS SIM REMETENTES E PRODUTORES ATIVOS. NÃO NOS CONTENTAMOS MAIS EM CONSUMIR INFORMAÇÕES PASSIVAMENTE, MAS SIM QUEREMOS PRODUZI-LAS E COMUNICÁ-LAS ATIVAMENTE NÓS MESMOS. SOMOS SIMULTANEAMENTE CONSUMIDORES E PRODUTORES. ESSE DUPLO PAPEL AUMENTA ENORMEMENTE A QUANTIDADE DE INFORMAÇÃO. A MÍDIA DIGITAL NÃO OFERECE APENAS UMA JANELA PARA O ASSISTIR PASSIVO, MAS SIM TAMBÉM PORTAS ATRAVÉS DAS QUAIS PASSAMOS INFORMAÇÕES PRODUZIDAS POR NÓS MESMOS. (HAN, 2018, P. 36)



3. TERRA DE JOSÉ NINGUÉM (2021)- **ROSÂNGELA RENNÓ**

A saída para José Ninguém é então se acostumar, se conformar. "A conformidade é um bem duradouro", diz a narradora. De tanto estar inserido nesse mundo-visual, perpassado por imagens o tempo inteiro, José Ninguém se torna um consumidor passivo. Para suprir suas angústias, ele compra. Acaso (2006, p. 14) alerta que "consumir é uma atividade que se realiza em grande velocidade com o objetivo de produzir uma reação posterior de compra de um produto ou consolidação de certas ideias". As vitrines das lojas agora são substituídas por um meio muito mais fácil de consumo: as compras *on-line*. Comprar pela internet é um calmante para José Ninguém, um prazer que tem um preço. Além de efetivamente adquirir

produtos físicos, ele consome também o conteúdo de influenciadores digitais, que estão ditando o que se deve comprar e como se deve parecer. Assim, ele entende que “a felicidade tem um preço” e como pontua Han (2018, p. 66), “Mais comunicação significa mais capital. A circulação acelerada de comunicação e informação leva à circulação acelerada de capital”.



4. TERRA DE JOSÉ NINGUÉM (2021)- **ROSÂNGELA RENNÓ**

Isso tudo porque José Ninguém quer pertencer a um grupo social, ele entende que pertencer também é, nesse mundo contemporâneo, se padronizar. Afinal, segundo Acaso (2006, p. 15), “uma imagem publicitária em que aparece uma mulher jovem, loira e de calcinha, anunciando um carro não só nos encoraja a comprar o carro, mas também descreve as características que tornam uma mulher desejável em nossa sociedade”. Produzir e consumir imagens, é também consumir mais produtos do que o necessário para atenuar a sensação de impotência, ou ficar cada vez mais parecido com aquilo que se vê.

Então o personagem central do vídeo dorme, ainda com a ansiedade de que algo pode acontecer no dia seguinte. O outro dia vai ser só um outro dia, mas, apesar das chances de algo diferente acontecer, nada muda. A narrativa nos instiga a querer saber mais, porém o vídeo termina de forma brusca, sobrando apenas áudios diversos numa tela preta. Apesar de não vermos as imagens, os sons são facilmente identificáveis: tiros de armas, músicas de rap, sirenes de polícia, barulhos de ferramentas, músicas ritualísticas de algum povo originário, conversas, chuva, entre outros.

A reflexão que eu faço a partir dessa parte da obra, é que mesmo dormindo seus pensamentos não desligam, mas continuam atrelados àquela ansiedade do que está acontecendo no mundo, de quais coisas estamos perdendo ou de quais acontecimentos estamos lembrando. Sonhamos com isso, não temos descanso. As imagens que consumimos até a hora de dormir permanecem na nossa mente, algumas perturbadoras, outras que criam novos desejos para o dia seguinte. Desejos que são sobretudo sobre estarmos sempre atualizados sobre tudo que acontece em rede, o que talvez explique a minha ansiedade de checar as redes sociais no momento após abrir os olhos pela manhã.

A escolha dessa obra para refletir sobre o mundo-imagem e a cultura visual se deve ao fato de José Ninguém ser *todo mundo*, nos identificamos com esse personagem pelo menos em alguma situação. Me coloco,



diante dessa obra como Maria Ninguém, porque a primeira coisa que faço ao acordar é ter o meu celular em mãos, antes mesmo de abrir meus olhos completamente, me espreguiçar ou levantar. O celular é a minha conexão com o mundo e logo de cara me dá as últimas notícias, quanto dinheiro caiu na minha conta, quem foi que me mandou algum lembrete de trabalho ou da minha vida pessoal. Dou "Bom dia" para as pessoas próximas, porque a comunicação virtual me faz sentir como se eu pudesse enfim começar o dia.

Assim como José Ninguém, quando me sinto ansiosa, é em sites de compra *on-line* onde vou me refugiar; quando não me sinto bonita, me utilizo de filtros do *Instagram* para receber elogios virtuais nas redes sociais; quando não sei sobre alguma questão política, me sinto não exercendo a minha cidadania; quando não reconheço algum *meme* da internet, procuro entendê-lo imediatamente para não ficar de fora da piada coletiva; quando não estou nos aplicativos de redes sociais, volto a me sentir ansiosa e assim recomeça todo o ciclo, como na rotina do personagem central narrado por Rennó. Han (2018, p. 15) demarca que a comunicação digital "[...] torna uma descarga de afetos instantânea possível. Já por conta de sua temporalidade ela transporta mais afetos do que a comunicação analógica".

Apesar de refletir a respeito da relação com o mundo pós-fotográfico e pensar nas implicações desse objeto de pesquisa com a educação, para além de tudo, trabalho como fotógrafa. Não apenas consumo imagens, como produzo fotografias diariamente de forma pessoal e profissional. Sei o quanto elas representam não apenas para mim, mas para as pessoas que eu atendo e com quem trabalho. Frequentemente me deparo com pessoas que me pedem fotos a partir de modelos de referências de influenciadoras previamente selecionadas. As clientes querem exatamente o mesmo clique, porém com muito menos investimento e patrocínio que teve uma foto curtida milhares de vezes num perfil popular de uma rede social. Essas pessoas afirmam que é parte do meu trabalho dar à elas o sonho de uma imagem daquela forma, ou que se aproxime ao máximo, custe o que custar.

Essas pessoas são tanto Marias e Josés Ninguém quanto eu, vítimas da uniformização criada pelas redes sociais. Vítimas do que Acaso (2006) cha-

5. TERRA DE JOSÉ NINGUÉM (2021)- **ROSÂNGELA RENNÓ**

6. COLAGEM DIGITAL DE CAPTURAS DE TELA DE CONVERSAS DE WHATSAPP

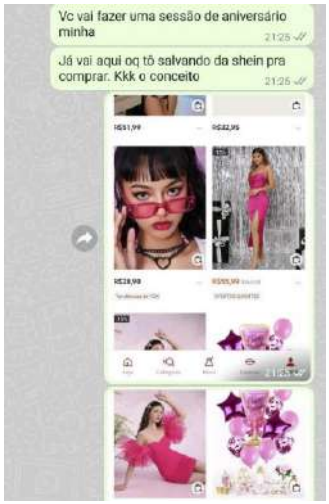


ma de terrorismos visuais, onde olhar tantas vezes para imagens nos leva a interpretar a realidade através delas. Acaso (2006, p. 27) demarca que “a maioria dos medos vêm da hiperrealidade que nos rodeia, da soma avassaladora dos produtos que incluímos na cultura visual”. Sem a crítica sobre aquilo que somos impelidos a consumir passivamente, ficamos com medo de não pertencermos, de não possuirmos, de não sermos iguais às imagens que vemos projetadas incessantemente nos diversos meios de comunicação, que inclusive são pensadas para projetar esses desejos.

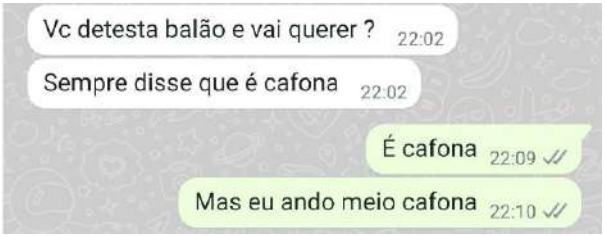
Meu trabalho também me dá a dimensão do quanto o clique muitas vezes é mais importante do que vivenciar o momento. Momentos que muitas vezes são fabricados para parecerem os mais espontâneos possíveis, porque a espontaneidade é uma estética muito procurada, uma “moda” na fotografia. Em contrapartida, frequentemente ouço padres em cerimônias religiosas chamarem atenção de noivos ou pais mais preocupados em posar bem para a foto do que ouvir o que está sendo dito. O que importa é o que fica, o que se fotografa.

Ouço também que o registro em vídeo é importante porque “a noiva nunca vê o próprio casamento” e então surge aquele desejo de ver tudo por vários ângulos e velocidades diferentes, criando a partir do documento imagético, uma hiper-realidade do momento vivido. Poder pausar, voltar, assistir com mais detalhes é essencial, por mais que a maior parte das pessoas relate que nunca viu o vídeo completo dessas cerimônias uma única vez - ainda que esse seja um escopo de trabalho do qual faço parte.

O mercado da fotografia é uma fábrica de desejos, desde o momento que alguém pensa em fazer um evento social, um ensaio pessoal ou registrar o crescimento dos filhos. Como profissional, assumo a minha parcela de culpa nisso, afinal é preciso pagar as contas. Como Maria Ninguém profissional, eu me adequo e me conformo àquele estilo que os clientes procuram e o que vende. Como uma Maria Ninguém na vida pessoal, eu também busco profissionais e consumo produtos que me deixem o mais parecida possível com uma influenciadora ou artista que eu admiro. Também salvo fotos de referências e peço para executá-las sem pensar de forma muito crítica sobre isso.



Tudo que eu gosto, seja na música ou na estética visual, muda conforme as tendências se transformam e é impossível que eu, Maria Ninguém, me livre disso. Porque assim como José Ninguém, estou inserida nesse mundo que as imagens se plasmam na minha face através do meu celular. Por mais que eu tente pensar criticamente a respeito dessa relação, por mais que eu escreva e reflita a respeito do assunto, é uma conformidade na qual já estou sublimada, tal como o personagem da narrativa de Rennó. A partir daqui os ensaios falam não apenas de conceitos acadêmicos, mas toda reflexão é atravessada por um pouco da minha vivência cotidiana enquanto pesquisadora, estudante, mulher, fotógrafa, e sobretudo, portadora de um celular e proprietária ativa de perfis de muitas redes sociais.



7/8. CAPTURAS DE TELA DE CONVERSA DE WHATSAPP

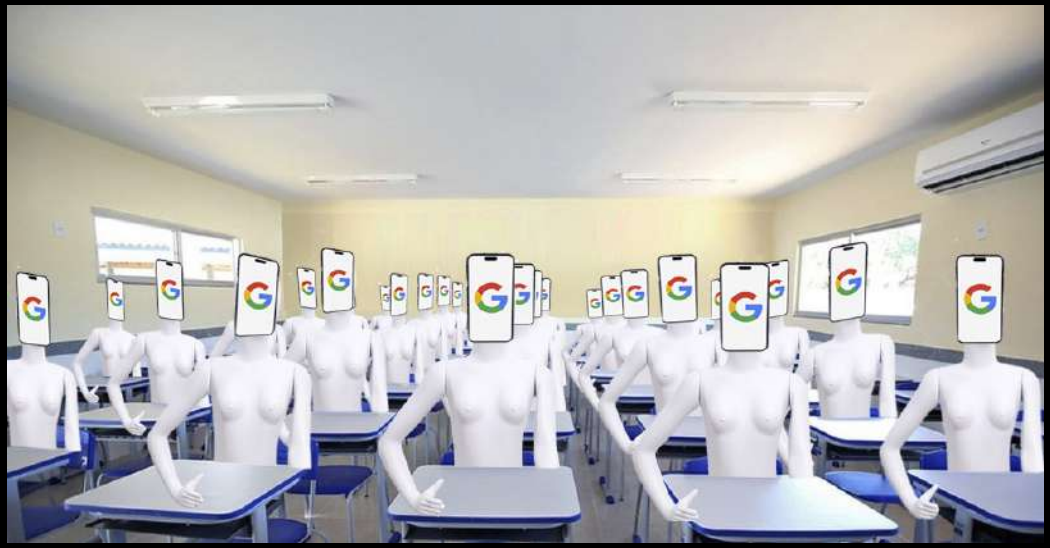
/AMPLIAÇÃO 1

“VOCÊ NÃO É TODO MUNDO”









9. “VOCÊ NÃO É TODO MUNDO” (2023), **ANA CAROLINA PIMENTEL**

2

O LAMENTO E A FÚRIA DAS IMAGENS

A fotografia na contemporaneidade não é mais o que pensávamos que era há anos atrás. Essa afirmação baseia-se nos estudos sobre a mudança dos conceitos das imagens, não comportando mais o que se entendia por fotografia no passado: uma representação tal e qual do real, algo para ilustrar uma informação em texto ou para comprovar se um fato aconteceu. As fotografias hoje são muito mais do que registros num álbum de família, com a superabundância do universo visual elas se tornaram não apenas comunicação, mas representações e recriações da realidade que permeiam nosso olhar e formam nossos desejos, elas "tornaram-se ativas, furiosas, perigosas" (FONTCUBERTA, 2016, p. 8).

Existem diferentes artistas que versam sobre o campo das imagens e da fotografia depois das mudanças vividas pela sociedade pós Revolução Industrial, mas para essa conversa vamos dialogar a partir e com as obras de Alfredo Jaar, por compreender que parte de sua produção cria uma interlocução direta com as questões centrais refletidas nesse trabalho e com os conceitos que balizam a presente pesquisa. Alfredo Jaar é um artista, arquiteto e cineasta que inclui fotografia, vídeo e instalação em seus trabalhos. O artista propõe intersecções entre o social e o político, sobretudo relacionando a América Latina e o terceiro mundo, principalmente nas obras que vamos debater. Em sua poética, Jaar recorre a uma gama de suportes de mídia digital para criar experiências intensas que convidam o espectador a refletir sobre as questões abordadas em sua obra, ao explorar a fotografia por outras perspectivas de apropriação, instalação e montagem.

Este ensaio se constrói, portanto, como um diálogo entre três pessoas: Alfredo Jaar, o pesquisador, fotógrafo e artista espanhol Joan Fontcuberta e eu, previamente apresentada no ensaio anterior. O objetivo deste diálogo é percorrer parte das obras da exposição *O lamento das Imagens*, como numa espécie de visita. Esse percurso acontece não de forma real, mas por meio dos registros fotográficos, audiovisuais e textuais da mostra que ocorreu no Sesc Pompeia no segundo semestre de 2021, sobretudo por meio do catálogo produzido pela instituição. Esse passeio ficcional se alternará com reflexões pessoais e conhecimentos agregados ao longo da minha trajetória na pesquisa e com a adição de Fontcuberta, como sujeito que trará conceitos e reflexões teóricas para a visita/conversa.

Joan Fontcuberta é artista, escritor e professor, conhecido por seu trabalho em fotografia, mídia digital e arte conceitual. Sua obra aborda principalmente a relação entre a imagem e o real e questiona o caráter de elemento único de uma verdade que a fotografia carrega e como pode ser usada como mecanismo para manipular a percepção e a compreensão da realidade. Tanto sua obra visual quanto sua produção textual e reflexões incitam pensar sobre o mundo contemporâneo e a forma como a sociedade se relaciona com a imagem e a realidade, incentivando o espectador a repensar suas crenças e percepções. Principalmente em seu livro *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (2016), Joan vai ficcionalmente conversar comigo, costurando as questões da sua obra ao trabalho de Jaar.

Embora outros pesquisadores venham atravessar as reflexões desse ensaio - como María Acaso, Walter Benjamin e Byung-Chul Han, por exemplo - a discussão parte desse percurso que farei junto com você, leitor, andando ficcionalmente pelo espaço dessa exposição. Durante o percurso, vamos visitar de forma imaginativa essas obras e nos apropriar delas para refletir sobre como elas dialogam com o mundo-imagem.

A exposição do nosso percurso apresentou um amplo recorte da obra de Jaar, exibida de agosto a dezembro de 2021 no Sesc Pompeia, na cidade de São Paulo. Reuniu obras em variados suportes explorados pelo artista, como instalações, pôsteres e projeções de vídeos em grande escala física. Os trabalhos expostos apresentavam o modo de Jaar pensar acerca de uma política das imagens no mundo contemporâneo e revelavam suas reflexões em torno das formas de controle e manutenção de desigualdades sociais. As obras reunidas destacavam um enfoque na produção e na circulação das imagens no mundo contemporâneo, refletindo sobre a nossa corresponsabilidade enquanto espectadores e sujeitos da história. Muitas das instalações e das montagens construídas na exposição exploravam as escolhas expográficas de obras em salas, pensando a montagem muitas vezes recorrendo a ambientes escuros e com imagens projetadas. Parte das obras que vamos percorrer nessa visita ficcional passa por essas salas.



10. LAMENTO DAS IMAGENS (2002) - **ALFREDO JAAR**

A primeira obra que vamos observar é a que abre a exposição e a que dá início a essa reflexão. *O Lamento das imagens* (2002) foi proposta para dois ambientes, ambos quase completamente escurecidos. Em uma das paredes da primeira sala há três blocos de textos brancos iluminados narrando três episódios distintos que têm uma questão em comum: a relação com a documentação e a perda das imagens. O primeiro bloco textual se refere às fotografias da soltura de Nelson Mandela em 1990, depois de ficar 28 anos aprisionado pelo regime do *Apartheid* na África do Sul. Nas imagens amplamente divulgadas pela mídia, o líder sul-africano aparecia como se estivesse sendo cegado pela luz do dia, depois de ter a sua visão comprometida pelos anos confinado.

O segundo texto fazia referência a uma mina de calcário desativada, situada na Pensilvânia, Estados Unidos, que foi remontada para ser um depósito subterrâneo. Em setenta metros abaixo da superfície estariam armazenadas fotografias cujos direitos foram comprados por Bill Gates, criador da empresa de tecnologia *Microsoft*. O conjunto de imagens guardadas ali é de imensa relevância histórica, como fotos da Guerra do Vietnã, por exemplo. Jaar reflete que embora essas fotografias estejam neste ambiente controlado para se preservarem fisicamente, elas ainda estão em posse de alguém e inacessíveis ao público por tempo indeterminado.

O último bloco de texto exibido na parede dizia respeito à estratégia de George W. Bush, então presidente dos Estados Unidos, de ter comprado os direitos de todas as imagens produzidas por satélites do Afeganistão e países vizinhos no período dos ataques aéreos deferidos sobre Cabul. A narrativa do ex-presidente era de que esses ataques eram pensados de forma que não atingissem civis, sendo apenas direcionados a alvos bélicos. O resultado desse monopólio de imagens é uma dúvida recorrente do que realmente aconteceu em Cabul durante o período.

Andando até o segundo ambiente, ainda na mesma obra, uma luz branca potente projetada na parede dos fundos da sala incomoda os olhos de quem tenta se acostumar com a escuridão da sala anterior e gera um desconforto imediato. Na relação dos textos lidos anteriormente e do que se sente frente à sensação de cegueira causada pela claridade que se começa a gerar o sentido desta obra, das imagens terem sido de alguma forma roubadas, pela impossibilidade de ver a luminosidade, pelo ato de invisibilizar uma coleção ou por tê-las tiradas da vista de tantas pessoas mesmo diante da sua importância sócio-histórica e política. O trabalho nos faz refletir sobre como a ausência dessas imagens também nos provoca a questionar as narrativas e como somos dependentes delas, uma vez que durante a experiência de visitação, a montagem da mostra induz o espectador a esperar que depois da leitura dos textos, na sala seguinte serão encontradas essas imagens citadas. O desaparecimento delas torna o mundo menor e menos propenso à mudanças, por isso, devemos analisar primeiro o contexto em que estamos inseridos, o que será o ponto de partida da conversa feita junto com Jaar e Fontcuberta.

O MUNDO-IMAGEM

Nos termos mais simples que conhecemos, uma imagem é uma representação de algum lugar, objeto, evento ou pessoa. Elas são sistemas de representação ou signos que substituem outros. As imagens estão presentes no nosso cotidiano há muito tempo, seja por representações nas cavernas pré-históricas, nas obras dos mais diversos períodos da arte, ou até evoluir e es-

tar presente na televisão, no cinema, nas peças publicitárias, na fotografia e se expandir até o modo como as conhecemos hoje, onde "[...] constroem formas de vida porque se repetem continuamente até se tornarem o que entendemos como realidade" (ACASO, 2022, p. 4).

A evolução das imagens se acentua com o desenvolvimento e a propagação das novas tecnologias pós-Revolução Industrial, onde ocorreu a passagem do capitalismo comercial para o capitalismo industrial e os produtos deixaram de ser manufaturados e passaram a ser produzidos em grande escala nas fábricas. Na medida em que o capitalismo se consolidou, aumentaram as formas de produtividade do trabalho, o que gerou novos comportamentos sociais e novos modelos políticos, culminando numa outra visão de mundo.

Com o passar dos anos pós-Revolução Industrial e com as tecnologias produzidas nesse período, também ocorreu o que chama-se de revolução digital, que teve sua grande expansão na virada do milênio. Essa revolução foi marcada principalmente pelo desenvolvimento da internet, das redes sociais e dos celulares. Fontcuberta começa dizendo que todos os aspectos da vida, dos relacionamentos à economia, da comunicação à política, foram modificados: o mundo se tornou um espaço dominado por mudanças rápidas, globalização e incerteza (FONTCUBERTA, 2016). A internet e a criação de experiências virtuais estão tornando o mundo representado um lugar finito e indolor, como afirma Fontcuberta (2016). Para o autor, não é que este novo mundo em que estamos inseridos que vai ter um tremendo impacto na imagem, e sim o contrário, onde a imagem que vai constituir a principal fibra desse mundo.



11. CULTURA = CAPITAL (2011) - **ALFREDO JAAR**

O aumento do compartilhamento das imagens foi uma consequência dessa expansão da revolução digital, uma vez que uma parcela maior da população passou a ter acesso a câmeras fotográficas e aparatos de registros imagéticos. Essa mudança fez com que as pessoas ficassem inseridas no que chamamos de mundos visuais, onde há uma onipresença da imagem, que passou a ter um protagonismo entre as demais linguagens. Um dos possíveis motivos para que esse destaque venha a acontecer pode ser pelo fato de que a linguagem visual é aquela de caráter mais universal entre todos os códigos de comunicação utilizados pelos seres humanos, uma vez que uma mensagem emitida por meio desse código pode ser interpretada

por indivíduos de diferentes culturas e idiomas (ACASO, 2022).

Antes desse aceleramento das produções fotográficas o papel de dar forma visual para o que nossos olhos estavam vendo era da arte. Então, a fotografia chega e revoluciona o mundo da representação, desobrigando os artistas do cumprimento desse papel, como demarca Benjamin (2019), ao afirmar que a fotografia libertou a mão do artista de uma obrigação com a reprodução figurativa, posto que este compromisso agora era do olho que capturava a imagem pela câmera. Esse olho tende a aprender mais rápido do que a mão e também por isso essa representação figurativa foi acelerada de modo intenso. O que nos leva a percorrer a exposição até outra obra, Cultura = Capital (2011).

No alto do espaço expositivo, em painéis de neon é possível ler a frase-equação cultura = capital, coisas que são quase antagônicas em nossa experiência cotidiana. Essa equivalência pode ser refletida ambiguamente, uma vez que podemos pensar que a cultura (a expressão de formas singulares de vida) é o verdadeiro capital, desafiando as hierarquias que regem a sociedade. Ou, por outro lado, podemos pensar numa forma de subordinação em que no mundo contemporâneo, a cultura gera capital, que é monetizada. Para Han (2017, p. 59), "o capitalismo acentua a pornografização da sociedade, expondo tudo como mercadoria e votando-o à hipervisibilidade". O pensamento sobre monetizar a cultura ou precificá-la pode estar ligado ao processo de expansão do acesso à imagem que foi falado anteriormente. E agora, de frente com essa obra, refletimos sobre como ela pode ter sido transformada em cultura e em capital a partir das contribuições de Fontcuberta (2016).

O autor cita que com o processo de mudança ocorrido a partir da fotografia, as imagens mudaram de natureza e passaram a oscilar livremente em todas as esferas do social e do privado como não se tinha registro antes na história, decorrente, sobretudo, como demarcado, da implementação e propagação da tecnologia digital, da internet, dos celulares e das redes sociais. Fontcuberta (2016) indica que diante do poder de sedução dos modos de captação e propagação das imagens, estamos imersos num hiperconsumo e deixando que uma neofilia nos domine. Essa neofilia refere-se a uma tendência de gostar de tudo o que é novo, de novidades; invadidos por novas tecnologias que colocam à nossa disposição meios de comunicação sob demanda, cultuamos imagens e telas.

Então, se torna preciso situar uma mudança da aura da fotografia ao longo dos anos: se antes a linguagem era reservada para momentos solenes de preservação da memória, contemporaneamente, com os efeitos da revolução digital, ela deixou de ser tão sacralizada. A disponibilidade, a facilidade e a oportunidade de fotografar tudo a todo momento faz com que a imagem digital se infiltre no tempo e no cotidiano (FONTCUBERTA, 2016).

SEGUNDO WALTER BENJAMIN, PARA AS COISAS QUE ESTÃO A SERVIÇO DO CULTO "É MAIS IMPORTANTE QUE EXISTAM DO QUE SEJAM VISTAS". SEU "VALOR CULTU-

> AL" DEVE-SE À SUA EXISTÊNCIA, E NÃO À SUA EXPOSIÇÃO. A PRÁTICA DE COLOCÁ-LAS RECLUSAS EM ESPAÇO INACESSÍVEL, LIMITANDO O ACESSO A ELAS, ELEVA SEU VALOR CULTUAL. HÁ IMAGENS QUE PERMANECEM ENCOBERTAS A MAIOR PARTE DO ANO. A NEGATIVIDADE DO APARTAR (SECRET, SECRETUS), DELIMITAÇÃO, RECLUSÃO É CONSTITUTIVA PARA O VALOR CULTUAL. NA SOCIEDADE POSITIVA, NA QUAL AS COISAS, AGORA TRANSFORMADAS EM MERCADORIAS, TÊM DE SER EXPOSTAS PARA SER, SEU VALOR CULTUAL DESAPARECE EM FAVOR DE SEU VALOR EXPOSITIVO. EM VISTA DESSE VALOR EXPOSITIVO, SUA EXISTÊNCIA PERDE TOTALMENTE A IMPORTÂNCIA. (HAN, 2017, P. 27-8)

PÓS-FOTOGRAFIA

A mudança do sentido da fotografia que decorreu do seu processo de democratização nos coloca num movimento chamado por Fontcuberta de pós-fotografia[3], que quer falar do presente, do que estamos fazendo ou do que estamos consumindo. Usuários de câmeras e produtores de imagem reconhecem que as tecnologias avançaram e que se produzem imagens de formas diferentes do que se fazia anteriormente, por isso o autor demarca que não estamos produzindo simplesmente fotografia. É como se a pós-fotografia se agachasse e se escondesse atrás da fotografia, fazendo-a de fachada para uma estrutura que já foi remodelada conceitualmente e ideologicamente, porque, como linguagem, a fotografia sofreu a substituição de muitas de suas funções germinais e de suas características ontológicas. Sobre isso, Fontcuberta (2016) acrescenta:

> SE A FOTOGRAFIA NOS FALOU DO PASSADO, A PÓS-FOTOGRAFIA NOS FALA DO PRESENTE, PORQUE O QUE ELA FAZ JUSTAMENTE É NOS MANTER EM UM PRESENTE SUSPENSO, ETERNIZADO. VIVEMOS UM PRESENTE CONTÍNUO QUE É UMA TERRA DE NINGUÉM ENTRE O HORIZONTE DAS EXPERIÊNCIAS E O DAS EXPECTATIVAS. JOCELYN LACHANCE AFIRMA QUE A MEMÓRIA DO PASSADO FOI SUBSTITUÍDA PELA NOSTALGIA DO PRESENTE, ESPECIALMENTE POR CAUSA DA MANEIRA COMO OS ADOLESCENTES USAM A CÂMERA. (FONTCUBERTA, 2016, P. 114-115)



12. O SOM DO SILÊNCIO (2006) - **ALFREDO JAAR**

Em O Som do Silêncio (2006) Jaar remonta a esse ato de "se agachar", tomando-o de forma literal e metafórica. Nesse ponto da exposição, nos colocamos na frente de uma caixa com uma porta onde ao entrar nos de-

[3] Byung-Chul Han também aproxima-se do conceito de pós-fotografia quando sugere a hiperfotografia em seu livro No Enxame (2018).

paramos com a história de Kevin Carter, fotojornalista sul-africano que denunciava através de suas imagens as violências no regime racista vigente em diferentes contextos onde trabalhava.



Carter passou parte da sua carreira na região sul do Sudão, onde a maioria dos refugiados estava exposta à desnutrição, doenças e fome aguda. Entre as imagens capturadas por Kevin Carter nesse período, uma foi ganhadora do prêmio Pulitzer de 1994, o mais prestigioso prêmio da fotografia mundial. Nesta imagem, uma criança despida e subnutrida tentava quase sem forças chegar ao centro de distribuição de comida, arrastando-se pelo chão de terra. O fotógrafo notou que um abutre se aproximava dela, parecendo trazer um sinal de uma morte iminente. Carter esperou o tempo certo para captar aquela fotografia e, só depois de ter feito mais alguns cliques, espantou a ave e ajudou a criança a chegar até a comida.

Essa fotografia foi veiculada mundialmente, denunciando a violência da fome no Sudão, mas também abriu um debate sobre o autor ter esperado o momento decisivo para a captura da imagem em vez de ter ajudado a criança imediatamente. As críticas assimilaram o fotógrafo ao abutre, usando esse momento de vulnerabilidade do sujeito capturado na imagem para benefício próprio. O debate tomou proporções ainda maiores quando, no mesmo ano da sua premiação, Kevin Carter cometeu suicídio, afirmando em uma carta que não aguentava as imagens de sofrimento em sua cabeça.

Na montagem da obra de Jaar frases são sobrepostas à fotografia para contar a história da premiação até que em determinado momento a imagem é mostrada rapidamente ao espectador após dois flashes de luz branca acompanhados de um barulho de impacto, antes da sala se tornar novamente escura. Essa interrupção do processo de fruição ocorre justamente no momento em que apresenta-se o fato do fotógrafo não ter conseguido lidar com as imagens de sofrimento.

Ao disparar um *flash* pela sala se cria um zumbido que ecoa desconfortavelmente naquele silêncio e ainda integra o espectador como parte do contexto descrito.

13. O ABUTRE E A MENINA (1993) - **KEVIN CARTER** / APROPRIAÇÃO DE ALFREDO JAAR

Exposto aos fatos, não é mais possível que se aja de forma desentendida e desinteressada. Assim como houve cobrança em relação à atitude de Carter, diante do conhecimento da história não há como se colocar fora dessa sociedade, não existe separação entre dentro e fora da caixa que Jaar criou para a projeção deste trabalho. Talvez uma crítica atual a esta obra em diálogo com Fontcuberta seja a de que, muitas vezes, pessoas enquanto seres pós-fotográficos e motivados por uma série de comportamentos em rede assumam esse papel de abutre cotidianamente.

A obra de Fontcuberta se conecta com essa instalação através da mudança de sentido que a imagem sofreu ao longo dos anos até a vivência atual e conceituou essa sociedade como pós-fotográfica. Uma sociedade onde "não estamos testemunhando a invenção de um procedimento, mas a 'desinvenção' de uma cultura: o desmantelamento da visualidade que a fotografia implantou de forma hegemônica por um século e meio". Também é uma sociedade em que houve uma inversão e a abundância de imagens supera a abundância de coisas. O autor afirma que observando os comportamentos em rede, o que o "*homo photographus*" está fazendo com os dispositivos de capturas e criação de imagens não é simplesmente fotografia, mas sim um "entre" e "além" da fotografia que não está sendo percebido pelos usuários dessas tecnologias.

> **VALE, PORTANTO, COMEÇAR POR RECONCEBER O DESCONFORTO CAUSADO PELO TERMO PÓS-FOTOGRAFIA. PÓS INDICA ABANDONO, EXPULSÃO. UMA PORTA SE FECHA ATRÁS DE NÓS E ENTRAMOS EM UMA POSTERIDADE. PORQUE A PALAVRA PÓS-FOTOGRAFIA ACABA POR DESIGNAR NÃO TANTO O QUE É, MAS, SOBRETUDO, O QUE NÃO É. E NESSE SENTIDO REFLETE UM FRACASSO: NÃO O DA LINGUAGEM E A NOMENCLATURA EM SUA OBSESSÃO, MAS O DE UMA CERTA NOSTALGIA E UMA CERTA PERDA. (FONTCUBERTA, 2016, P. 27)**

Quando Fontcuberta (2016, p. 32) refere ao ser humano do contexto atual como *homo photographus*, quer demarcar que trata de uma espécie da qual os humanos evoluíram, "[...] e que responde a um ambiente de proliferação de câmeras de bolso baratas, bem como telefones celulares equipados com câmeras, fáceis de manusear e que produzem fotos sem custo". Pela primeira vez, esses humanos são tanto produtores quanto consumidores de imagens e nessa perspectiva a fotografia deixou de ser uma mediação com o mundo e passou a ser uma fusão ou a própria matéria-prima, justamente o ponto em que o conceito da obra de Jaar se conclui.

A pós-fotografia apresenta algumas características mais demarcadas, além das reflexões já pensadas. Essas características são pontuadas tanto pela forma quanto seus sentidos que reconfiguram o modo como lidamos com o mundo-imagem. Segundo Fontcuberta (2016), nessa era pós-fotográfica não cabe a um artista apenas produzir obras, mas prescrever significados para elas, por isso esse artista se funde com o curador, com o teórico, com o



14. GEOGRAFIA = GUERRA (1989) - **ALFREDO JAAR**[4]

[4] Geografia = Guerra (1989), de Alfredo Jaar. Obra presente na exposição citada, O Lamento das Imagens (2021).

professor, com o colecionador, com o historiador. Quando a pós-fotografia problematiza a autoria, não desafia tanto a teoria estética, mas sim a filosofia da consciência e da condição humana. O autor tem um papel de identificar essas imagens singulares, editá-las, administrar seu valor, pensar sobre elas, promover sua visibilidade e organizar sua circulação.

Na dialética do sujeito também ocorreram mudanças, o autor está camuflado. Modelos de autoria foram reformulados gerando uma nova consciência a respeito do conceito de elaboração, entrando em uma esfera em que pode haver coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimato estratégico e obras órfãs. A noção de autoria que antes era pautada na genialidade e na individualidade acaba retrocedendo diante dos novos projetos coletivos que têm uma produção compartilhada e não hierárquica. As obras não apenas começam a ser coletivas e interativas, mas a ideia do público sendo um co-autor e não um receptor passivo emerge.

Os discursos de originalidade também passam a ser deslegitimados

15/16. SOMBRAS (2014) - **ALFREDO JAAR**





e as práticas de apropriação são normalizadas. Fontcuberta (2016) demarca que nos últimos tempos têm se visto debates entre advogados e artistas, em que os advogados defendem o cumprimento das leis dos direitos autorais e os direitos de propriedade intelectual no valor capitalista da propriedade; enquanto alguns artistas, por sua vez, entendem que essas regras precisam ser mudadas, uma vez que a sociedade e a arte se transformaram e essas regras já não são completamente válidas. A arte faz o trabalho de colocar o dedo nessa ferida, reiterando que por vezes a imagem é de posse de quem a usa. Essa ideia de apropriação tem sido usada desde os modernistas que começaram o processo de "sequestrar" imagens dominantes para a elaboração de 'contramensagens' não subordinadas ao estabelecimento visual.

MAS A APROPRIAÇÃO ORIGINALMENTE TINHA UM SENTIDO DE ROUBO. PODE SER UM ROUBO JUSTIFICADO POR UMA BOA CAUSA, COMO O DE ROBIN HOOD, MAS AINDA ASSIM ROUBO: UM CRIME DELIBERADO QUE ENVOLVE UM SENTIMENTO DE INCERTEZA QUANTO A SE OS FINS AINDA JUSTIFICAM OS MEIOS. MAS APROPRIAR-SE SIGNIFICA SIMPLESMENTE QUE A PROPRIEDADE PASSA, POR DECISÃO SEM ACORDO, DE UMA MÃO PARA OUTRA. UMA AÇÃO EM QUE, PARA O PENSAMENTO ARTÍSTICO, NÃO IMPORTA QUEM ESTÁ NAS MÃOS DA IMAGEM, MAS PARA QUE CONTEXTO ELA FOI DESLOCADA E QUE NOVO SIGNIFICADO ELA ADQUIRIU COMO CONSEQUÊNCIA DESSE DESLOCAMENTO. (FONTCUBERTA, 2016, P. 58-59)

Novamente percorrendo o espaço da exposição de Jaar para refletir junto com Fontcuberta, podemos pensar em Sombras (2014) mais uma obra proposta em dois ambientes. Primeiro vemos seis imagens fotográficas que não foram feitas por Jaar, mas são apropriadas a partir de uma curadoria de imagens do fotógrafo Koen Wessing, feitas em Estelí, Nicarágua, em 1978. O fotógrafo mostra nas imagens o drama de uma família cujo pai acabara de ser assassinado por agentes do Governo. A câmera capturou toda a dor e o desespero da família ao lado do corpo ainda recentemente violentado. Na segunda sala que percorremos como visitantes, há uma sétima fotografia, um registro de duas filhas do homem assassinado.

O recorte do momento enfatiza as emoções de desamparo e desespero das filhas diante da imagem da morte do pai ao lado da estrada, com a expressão corporal de uma coreografia de desespero e angústia. Essa imagem não é estática, mas um vídeo, que vai se modificando em saturação. Conforme o espectador permanece na sala, contemplando o registro da dor representado pela fotografia, o contorno das duas irmãs vai sumindo até se transformar em um quadrado preto com a silhueta das mulheres em uma luz branca intensa, mas que nossa visão não permite esquecer diante das expressões que estavam ali anteriormente.

Com essa obra, Jaar se apropria das fotografias de Wessing com a intenção de chamar a atenção para fotos tiradas em contextos de governos autoritários de outras épocas, fatos que aconteceram, que podem voltar a acontecer e devem ser mais do que uma "pornografia" da violência ou simples consolo. A partir da apropriação da narrativa do olhar de um outro fotógrafo, o autor da obra cria novas leituras e propõe outras reflexões possivelmente não pensadas no primeiro ensaio.

Para além da autoria, também ocorreram mudanças de sentidos sobre a função das imagens na pós-fotografia, visto que a circulação prevalece sobre seu conteúdo. Esse modelo supera as tensões entre o privado e o público, onde a intimidade é vendida como relíquia. Nesse caso, a partilha é melhor do que possuir. Talvez por isso nos tornamos viciados em tecnologia, nas redes sociais, em pontuar nossas opiniões via comentários, ou como Fontcuberta (2016, p. 22) pontuou "[...] *voyeurs* de vidas que não são nossas e das quais acabamos nos sentindo co-estrelas".

Também de acordo com características pós-fotográficas, um dos principais pilares de uma imagem é seu compartilhamento. A reprodução massiva e a criação desenfreada de imagens amplia mais do que nunca seu potencial formativo, ditando novos modos de produzir, de ver e querer ser visto. Esse movimento de aceleração acaba nos tornando acostumados às imagens e ficamos mais suscetíveis a uma fruição automatizada e pouco crítica.

Isso ocorre porque a tecnologia transformou nosso mundo e a nossa percepção dele, trouxe tudo para uma forma acelerada e de repetição massiva. Talvez seja possível dizer que hoje na maioria das casas ou locais de trabalho do mundo ocidental capitalista existe uma tela, um *smartphone* ou uma conexão com a internet, porque elas são quase indispensáveis à vida cotidiana. Sites como



17. VOCÊ NÃO TIRA UMA FOTOGRAFIA. VOCÊ FAZ UMA FOTOGRAFIA (2013 - **ALFREDO JAAR**

o *Google*, *Twitter* e *Facebook* são novos mediadores com a realidade externa. Pessoas desde a infância até a velhice estão consumindo as novas tecnologias. Logo, se cria essa necessidade de filmar, fotografar e se fazer presente nos acontecimentos através de *selfies* compartilhadas ou da postagem de fotos e vídeos de eventos considerados importantes. Ademais, a inserção de determinadas fotos nas redes trazem um caráter de compartilhamento de um estilo de vida ideal, impulsionado pelas mídias, denunciando o interesse financeiro por parte de empresas. Todas essas imagens nos fazem querer coisas que não temos, provocando uma luta contínua para obtê-las (ACASO, 2006).

É por causa desses novos mediadores que Fontcuberta (2016) também aponta como uma mudança pós-fotográfica a que ele chama de "morte do álbum de fotografia". Sua transição para os álbuns do *Facebook* nos mostra o novo sentido das imagens, que hoje funcionam como gestos de comunicação e não mais simulacros da memória. As fotos postadas em redes sociais, por exemplo, hoje "[...] expressam um desejo de relacionamento ou negociação. São moedas com as quais se estabelecem vínculos sociais" (FONTCUBERTA, 2016, p. 208). É por isso que Fontcuberta reitera que as fotografias mudaram seu papel dentro da construção de narrativas da sociedade. Uma nova mudança difundida é de que a técnica está mais fácil e acessível devido a automatização de câmeras e celulares, o que fez com que públicos mais jovens aderissem e começassem a produzir massivamente mais imagens, o que antes era reservado para adultos.

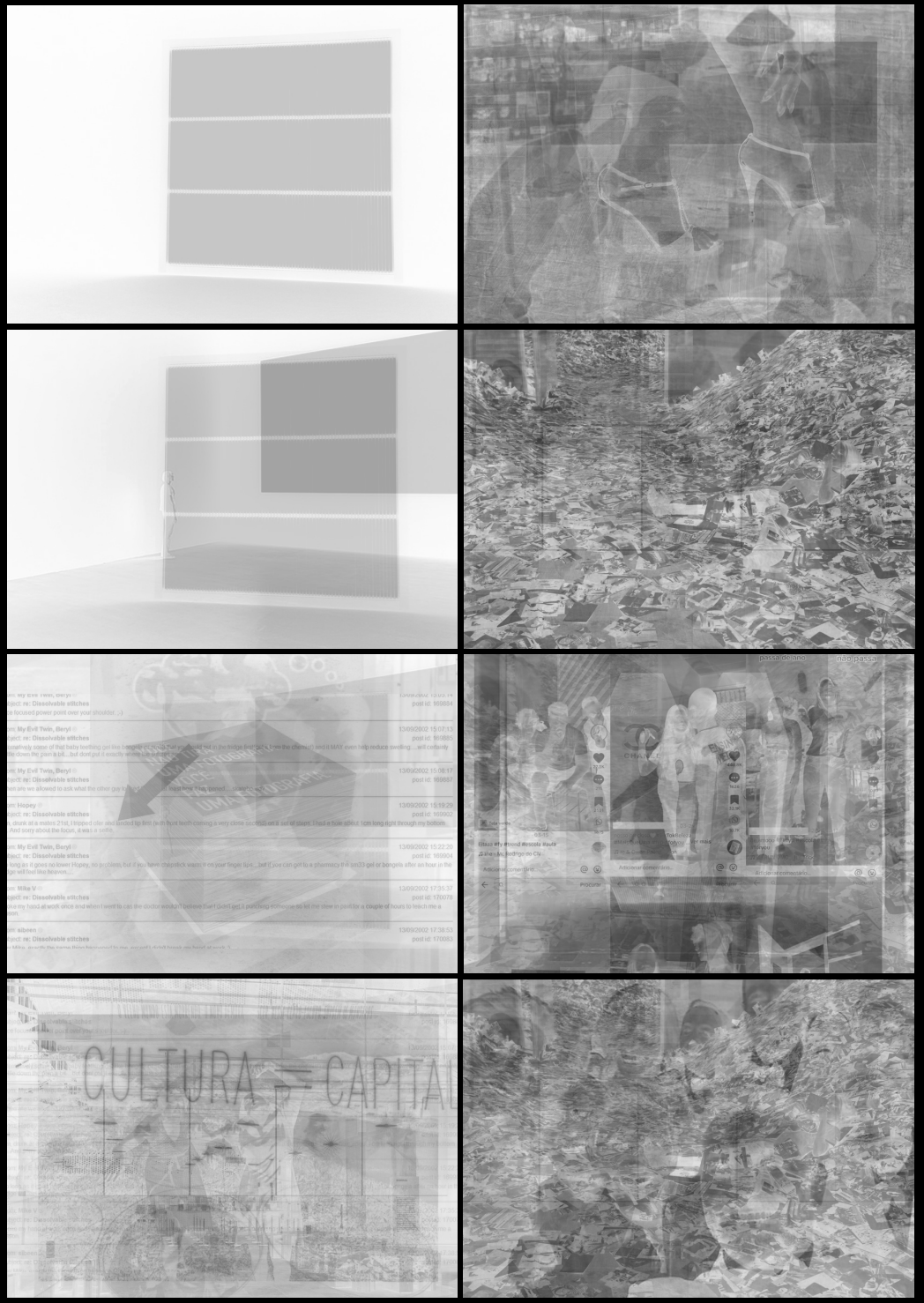
Não encerrando completamente as questões, mas deixando novas problemáticas em aberto, finalizamos nosso percurso e conversa de frente para o último trabalho apresentado na exposição de Jaar que sintetiza as reflexões de Fontcuberta até aqui, *Você Não Tira Uma*

Fotografia. Você Faz Uma Fotografia (2013), que consistia em centenas de cartazes com essa frase empilhados no chão, que poderiam ser levados pelos visitantes da mostra. Essa frase tem o intuito de chamar atenção para a responsabilidade e o protagonismo implícitos no ato de fotografar. Segundo Fontcuberta (2015), é impossível que uma imagem seja neutra e deslocada de quem a capturou, "Seja consciente ou não, o fotógrafo impregna sua obra com sua sensibilidade e com sua ideologia. Não há espaço para a neutralidade pura" (FONTCUBERTA, 2015, p. 117).

Conceber que fotos são apenas tiradas gera uma falsa sensação de que foram apenas capturadas de forma neutra. Mas, segundo Fontcuberta, o fotógrafo é um ser consciente e cheio de ideologias previamente adquiridas e não se pode despir disso no ato de fotografar, gerando uma edição que prevê a captura de uma fotografia. Tomar conhecimento das características pós-fotográficas nos faz abrir os olhos para como a imagem tem sido pensada e utilizada nesse contexto de mundo e como somos consumidores e colaboradores desse sistema. A reflexão acerca de todas essas novas possibilidades e outros sentidos que uma fotografia pode carregar nos faz perceber a importância iminente de trabalhá-las para que possamos utilizá-las e produzi-las de forma mais consciente.

/AMPLIAÇÃO 2

FOTO DA FOTO



18. FOTO DA FOTO (2023), **ANA CAROLINA PIMENTEL**

3

A CONSTRUÇÃO DAS BIO[FOTO]GRAFIAS

É estranho quando vou abrir a câmera do celular para fotografar alguma coisa e percebo que ela está aberta na câmera frontal. Por um momento vejo aquela imagem projetada na pequena tela antes de rapidamente invertê-la, quase como num susto. Por mais que eu tenha o costume de me fotografar pela câmera frontal, é mais interessante me ver naquela situação quando eu estou no controle, quando já incorporei meu melhor ângulo, quando já pensei em que posição favorável o celular vai ficar, quando estou em algum lugar onde os meios me favorecem. Sim, confesso que há uma preocupação muito grande da minha parte com relação a minha autoimagem, com a forma que eu quero me ver e me representar até quando não estou diante de algo que vai ser postado nas redes sociais.

Quando estou me sentindo bonita, é ótimo. Me olho no espelho e penso que é a hora de tirar uma foto. Mas a câmera frontal às vezes revela uma imagem diferente daquela vista diante do espelho. Talvez os diversos mecanismos tecnológicos hoje presentes numa câmera de celular mostrem mais detalhes do que eu queria retratar, quase como uma disforia de autoimagem. Mas insisto, porque se "tiro uma selfie, logo existo", logo me afirmo e continuo criando essa espécie de documentação da minha vida, um emaranhado de informações visuais que descreve quem sou eu. Han (2017) explica como funciona essa sociedade que documenta e compartilha tudo, que se faz presente através de postagens nas redes sociais:

> NA SOCIEDADE EXPOSITIVA CADA SUJEITO É SEU PRÓPRIO OBJETO-PROPAGANDA; TUDO SE MENSURA EM SEU VALOR EXPOSITIVO. A SOCIEDADE EXPOSTA É UMA SOCIEDADE

PORNOGRÁFICA; TUDO ESTÁ VOLTADO PARA FORA, DESVELADO, DESPIDO, DESNUDO, EXPOSTO. O EXCESSO DE EXPOSIÇÃO TRANSFORMA TUDO EM MERCADORIA QUE "ESTÁ À MERCÊ DA CORROSÃO IMEDIATA, SEM QUALQUER MISTÉRIO". (HAN, 2017, P. 31-2)

Nesse sentido, é interessante pensar como surgiram as primeiras representações de si mesmo e como foi a evolução desse modelo até o que conhecemos hoje, onde a imagem é usada como um artifício não apenas de representação, mas de comunicação. Mesmo antes da fotografia ser inventada ou pensada como um suporte para uma representação de si, existia na pintura essa subcategoria dos retratos, os autorretratos. O autorretrato pode ser entendido como uma imagem gerada do ponto de vista do autor sobre ele mesmo. Essa imagem traz sua individualidade e busca revelar particularidades, singularidades. Por ser considerado uma representação da individualidade de quem o cria, é imaginado que esses autorretratos funcionem como uma reflexão acerca do universo particular de seus autores (RAUEN; MOMOLI, 2015).



19. COLAGEM DIGITAL DE OBRAS DE **REMBRANDT**

Por mais que na história da arte existam muitas formas de se autorrepresentar, vale destacar que no período do Renascimento os artistas distanciaram um pouco sua pintura artística dos dogmas religiosos e isso talvez tenha gerado uma maior vontade de representar a si mesmo, já que uma das características desse período é colocar o ser humano como foco central do imaginário e das preocupações sociais. Os artistas que pintavam seus próprios rostos se preocupavam, entre muitas outras coisas, em serem reconhecidos como humanos e profissionais, além de deixar a sua marca no mundo (RAUEN; MOMOLI, 2015). Pintar a si mesmo também tinha a intenção de se eternizar para o futuro, além de outras coisas como "sentir que eram importantes como pessoas humanas e como profissionais; [...] usar suas próprias imagens como pretextos para elaborar obras de arte, cuidando das cores, das pinceladas, dos contornos, das texturas" (CANTON, 2001, p. 5 apud RAUEN; MOMOLI, 2015, p. 57).

Roselene Maria Rauen e Daniel Bruno Momoli (2015) destacam que o pintor Rembrandt foi o artista que retratou a si mesmo no decorrer da história da arte. Ele não apenas pintava a si mesmo de diversos pontos de vista, ângulos, vestimentas e situações, mas tendo feito isso ao longo de sua vida, acabou conseguindo se representar em várias fases, desde jovem até velho. Os

autores destacam esses retratos de Rembrandt como uma espécie de diário pessoal da própria imagem, que em sua gama de expressões e sentimentos retratados, acabavam por fazer com que o espectador tivesse uma amostra, ou uma ideia, de seu caráter através dessas pinturas.

Outros artistas também são considerados como exemplos marcados da autorrepresentação, como Frida Kahlo. Diante de suas dores e das suas limitações físicas, a artista mexicana se pintou em diversos momentos de sua vida em diferentes situações. Frida trazia para suas obras muito mais do que apenas sua aparência e as mudanças físicas decorrentes de inúmeras cirurgias e o passar do tempo, mas elevava essa representação do "eu", deixando-a um pouco mais subjetiva também. Suas pinturas, assim como as de Rembrandt, tinham



20. COLAGEM DIGITAL DE OBRAS DE **FRIDA KAHLO**

um caráter de diários, mas que, por sua vez, continham vestígios de sua vida, dos seus pensamentos e cristalizavam sua memória. Muitos de seus autorretratos refletiam sobre a própria solidão ou como estava se sentindo espiritualmente, eram o reflexo da sua relação com todas as coisas ao redor, um conector com o mundo. Frida se expressava e comunicava através da própria representação.

Essa busca pela representação de si não mudou com o advento da fotografia, inclusive teve o seu processo simplificado e popularizado ao longo dos anos em decorrência da Revolução Industrial que tornou esses aparatos fotográficos mais acessíveis às pessoas e sua técnica automatizada e simplificada. Ana Maria Peixoto Fernandes (2015) traça um panorama de como aconteceu esse escalonamento da autorrepresentação a partir da câmera fotográfica. Em 1839, Robert Cornelius virou sua câmera para si mesmo capturando sua própria imagem e essa prática começou a se difundir e sofrer algumas variações por parte de outros fotógrafos. Uma curiosidade interessante é que Robert Cornelius teve de ficar imóvel por quinze minutos para concluir esse feito, devidas às condições das câmeras daquela época que precisavam de uma longa exposição para projetar no filme fotossensível.



21. AUTORRETRATO DE **ROBERT CORNELIUS** (1839)

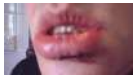
Mas a teoria relatada por Fernandes (2015) é que a pri-

meira "*selfie*" do mundo, pelo menos a primeira em que o braço segurava a câmera, seja datada de 1920. Essa fotografia foi capturada no terraço do estúdio fotográfico Marceau em Nova York por fotógrafos da empresa Byron. O empresário fundador, José Byron, que estava segurando a câmera com a mão direita e o outro fotógrafo Ben Falk que fazia o mesmo com a mão esquerda, já que a câmera daquela época não tinha o mesmo peso de um *smartphone*. Fernandes também nos dá outras teorias sobre a autoria da "*primeira selfie*", porque elas entram em discordância e dividem-se com hipóteses de outros artistas que podem ter sido os pioneiros, visto que datam trabalhos no mesmo período e faziam uso dessas práticas. O que importa aqui é que nesse momento, os fotógrafos já estavam virando suas lentes para si mesmos na busca de um autorretrato, uma autorrepresentação através da fotografia.



22. COLAGEM DIGITAL DE DUAS FOTOGRAFIAS DE **JOSEPH BYRON** (1920)

A prática da autoimagem foi evoluindo entre diversos trabalhos de arte ou comerciais, até chegarmos num fenômeno mundial que tomou o nome de selfie. Diferente do que brincou Paris Hilton em sua conta do Twitter, não foi a colaboração dela e de Britney Spears responsável por inventar a selfie. A teoria mais conhecida e relatada por Fernandes (2015) sobre o primeiro uso da palavra selfie propriamente dita é de que foi utilizada num fórum australiano possivelmente em 2002. Um estudante que bebeu demais caiu de um lance de escadas e teve seus lábios cortados e inchados pela queda. Neste fórum o estudante teria dito "Tropecei num lance de escadas e aterrei primeiro com os lábios – por pouco não foram os dentes também. Desculpem a focagem, mas isto foi só um 'selfie'", junto à imagem dos seus lábios machucados anexada à mensagem. Desde então, o termo se popularizou e foi utilizado massivamente nas redes sociais e em outros locais pela web, até que em 2013 o verbete 'selfie' se tornou "Palavra Internacional do Ano" pelo Dicionário Oxford. Esse mesmo dicionário define selfie como "Uma fotografia que uma pessoa faz dela mesma, assim como de um coletivo, recorrendo a um smartphone ou uma webcam, para depois a partilhar numa rede social" (FERNANDES, 2015, p. 10).



23. "TROPECEI NUM LANCE DE ESCADAS E ATERREI PRIMEIRO COM OS LÁBIOS – POR POUCO NÃO FORAM OS DENTES TAMBÉM. DESCULPEM A FOCAGEM, MAS ISTO FOI SÓ UM 'SELFIE'" (2002)



24. CAPTURA DE TELA DA POSTAGEM (2002)

Nos alocando nessa era da comunicação e do compartilhamento de fotografias via web, no aumento da utilização das redes sociais em que estamos inseridos e nesse contexto em que a *selfie* se popularizou, é preciso contextualizar que esses acontecimentos estão inseridos no que chamamos de mundo-imagem. Hoje, pode ser que o principal pilar de uma imagem seja seu compartilhamento. O compartilhamento massivo e a produção desenfreada de imagens ampliam mais do que nunca seu potencial formativo, ditando novos modos de criar, de ver e de querer ser visto. Esse movimento de aceleração acaba nos tornando acostumados às imagens e ficamos mais suscetíveis a uma fruição automatizada e pouco crítica. Giselle Beiguelman (2021, p. 31) chama a atenção para o fato de que "Em uma tarde de maio de 2021, mais de mil fotos por segundo eram disponibilizadas no *Instagram*". Evidentemente que nem todas as imagens compartilhadas via redes sociais seguem esse modelo da autorrepresentação, mas essa velocidade no efeito de compartilhamento denuncia o modo como estamos mergulhados numa era de visualidade em que a linguagem fotográfica já não comporta as relações sociais estabelecidas. Por isso Fontcuberta (2016) categoriza nossa vivência como pós-fotográfica.

25. 24HRS IN PHOTOS (2011) - **ERIK KESSELS**



Se apropriando dessa analogia da velocidade do compartilhamento de imagens na contemporaneidade e no quanto a criação de fotografias está alavancada e viral, Erik Kessels criou a instalação *24hrs in photos*, que contava com 350.000 imagens que ficavam empilhadas em um espaço expositivo. O número representava o resultado físico de todas as fotografias postadas na rede social *Flickr* em vinte e quatro horas em 2011. O objetivo do artista era chamar atenção para a quantidade de novos arquivos que estavam sendo produzidos e compartilhados na rede simultaneamente - o que se ampliou ainda mais na década seguinte. O uso de tantas imagens impressas trazia essa sensação de sufocamento que talvez não fosse percebida apenas no uso dos aparatos digitais.

ASSIM COMO O PRIMEIRO PERÍODO DA REDE ESTÁTICA SE CARACTERIZOU COMO PLATAFORMA PARA AUTORES OU MEIO DE COMUNICAÇÃO COM VOZES UNIDIRECIONAIS, AS CAPACIDADES DE INTERAÇÃO PROMOVIDAS PELA

INTERNET 2.0 FAZEM COM QUE A PUBLICAÇÃO DE FOTOS ON-LINE POSSA SER ENTENDIDA COMO UMA CONVERSA. NÃO UMA CONVERSA SOBRE FOTOS, MAS UMA CONVERSA ATRAVÉS DE FOTOS. E O QUE ISSO SIGNIFICA É A ASSUNÇÃO DEFINITIVA DA PRÁTICA DA FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM. A FOTOGRAFIA PODIA SER UMA ARTE E UM MEIO DE COMUNICAÇÃO, PODIA SER UMA ESCRITA CUJA CALIGRAFIA ERA RESERVADA A PROFISSIONAIS E ESPECIALISTAS. MAS A PÓS-FOTOGRAFIA ALCANÇA AGORA DEFINITIVAMENTE A UNIVERSALIDADE COMO LINGUAGEM. (FONTCUBERTA, 2016. P. 120)

Pensando especificamente nos números propostos por Beiguelman (2021) e pela obra de Kessels em 2011, podemos refletir sobre o volume de imagens fotográficas biográficas que têm sido produzidas na contemporaneidade. Helena Pereira Barboza (2021, p. 16) aponta que em 2021, 93 milhões de *selfies* eram produzidas diariamente, evidenciando uma criação massiva de fotografias que discutem perspectivas de identidade e narrativa biográfica - ou talvez superexposição.



26. IF ONLY BRADLEY'S ARM WAS LONGER. BEST PHOTO EVER. #OSCARS (2014) - **ELLEN DEGENERES**

Tais apontamentos me remetem à *selfie* mais famosa do mundo, também destacada por Fernandes (2015) na sua caminhada pela história da autorrepresentação fotográfica. A imagem foi tirada e postada no *Twitter* em 3 de março de 2014 pela apresentadora Ellen DeGeneres na cerimônia do Oscar. Essa fotografia reunia uma parte de peso do elenco de atores presentes no evento para uma foto que se tornou "o autorretrato contemporâneo com maior número de partilhas numa rede social" (FERNANDES, 2015, p. 15).

Essa fotografia representa mais do que apenas um autorretrato de ocasião, ela foi considerada, à época, talvez a maior ação de *marketing* da Samsung, ao vivo e em plena Academy Awards, já que a empresa estava divulgando seu novo modelo de *smartphone*. A *selfie* rapidamente viralizou nas redes sociais por ser composta por nomes de peso naquele ano e ter sido compartilhada mais de 3 milhões de vezes em menos de três horas, o que fez com que o *Twitter* saísse do ar temporariamente. Existem especulações do valor pago pela empresa para que a apresentadora fizesse essa *selfie* com um dispositivo da marca, mas o que se sabe é que a companhia prometeu doar um milhão e meio de dólares a hospitais beneficentes que foram escolhidos pela própria Ellen DeGeneres.

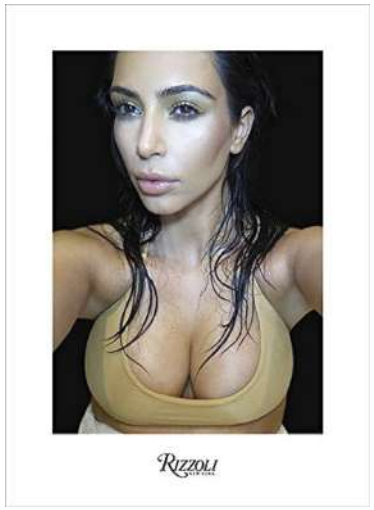
Acima de tudo, é preciso entender esse ciberespaço como uma nova forma de construir um sujeito e de fazer uma sociedade. Nesse contexto, para Fontcuberta (2016) o fenômeno selfie constitui um sintoma significativo, que proclama uma forma de supremacia do narcisismo sobre o reconhecimento do outro: "é o triunfo do ego sobre o eros" (FONTCUBERTA, 2016, p. 50). A sel-

fie começa a estabelecer essa nova categoria de imagens, sendo entendido um fenômeno extremamente pós-fotográfico.

> **MAS A SUA IRRUPÇÃO AVASSALADORA ENTRE AS PRÁTICAS PÓS-FOTOGRÁFICAS DEVE SER LIDA EM TERMOS DE GESTÃO DO IMPACTO QUE QUEREMOS PRODUZIR NOS OUTROS. NÃO ESQUEÇAMOS QUE PELA PRIMEIRA VEZ NA HISTÓRIA A GESTÃO ESTÁ EM NOSSAS MÃOS. PORTANTO, TAMBÉM O SENTIDO MORAL OU POLÍTICO QUE DAMOS A ESSE CORPO TORNA-SE NOSSA RESPONSABILIDADE. (FONTCUBERTA, 2016, P. 50)**

Fontcuberta (2016) chama atenção para os estágios que avançamos até chegar à selfie: a primeira fase do uso de câmeras era uma pulsão documental, uma necessidade de registrar e preservar a imagem de uma realidade "bruta", aquilo que estava diante dos olhos e que tentava ser o mais neutro quanto era possível (apesar de afirmar também que um fotógrafo nunca é neutro, já que ele é antes de tudo um indivíduo). Seguindo o percurso, logo essas imagens brutas se tornaram fotografias mais encenadas. Havia nas pessoas que manuseiam a câmera





27. SELFIE TIRADA POR UM MACACO DA ESPÉCIE MACACA NIGRA (2011)

28. CAPA DO LIVRO KIM KARDASHIAN WEST: SELFISH (2015)

um desejo não apenas de testemunhar uma situação mas de interpretar, alcançando assim um resultado final mais rebuscado, explícito e expressivo onde pequenas infrações podem ser cometidas em nome da estética fotográfica.

Já se alocando na era pós-fotografia, os sentidos se transformam à medida que a câmera se afasta do olho que antes era seu suporte. Agora o braço faz com que a câmera se distancie do sujeito e o fotografe naquela cena. "A *selfie* transforma "isto foi" para "eu estava lá"" (FONTCUBERTA, 2016, p. 87).

> **A SELFIE TEM MAIS A VER COM O ESTADO DO QUE COM A ESSÊNCIA. SUBSTITUI A CERTIFICAÇÃO DE UM FATO PELA CERTIFICAÇÃO DE NOSSA PRESENÇA NESSE FATO, POR NOSSA CONDIÇÃO DE TESTEMUNHAS. O DOCUMENTO É ASSIM RELEGADO PELA INSCRIÇÃO AUTOBIOGRÁFICA (DE CERTA FORMA, COMO QUANDO OS JORNALISTAS FAZEM DE SI MESMOS A NOTÍCIA, O MENSAGEIRO TORNA-SE MENSAGEM). UMA INSCRIÇÃO QUE É DUPLA: NO ESPAÇO E NO TEMPO, OU SEJA, NA PAISAGEM E NA HISTÓRIA. NÃO QUEREMOS TANTO MOSTRAR AO MUNDO QUANTO INDICAR NOSSO SER NO MUNDO. (FONTCUBERTA, 2016, P. 87)**

Existem muitos relatos que exemplificam esse caráter pós-fotográfico da selfie e podem ser destacados nesse ensaio. O primeiro a se salientar talvez seja o das imagens feitas por um macaco que acidentalmente disparou a câmera do fotógrafo britânico David Slater em 2011, acabando por fazer autorretrato curioso de dentes à mostra em um pequeno parque nacional na ilha de Sulawesi, na Indonésia. O macaco, que foi chamado de Naruto, teve a autoria de sua foto disputada na justiça. De um lado, uma organização ambientalista representou o animal que tirou foto de si mesmo, querendo que os lucros dos direitos da imagem fossem para organizações de proteção animal, do outro lado estava o fotógrafo, dono da câmera e pessoa que havia montado o aparato fotográfico naquele espaço.

Esse debate é um exemplo do que foi discutido no ensaio ***O lamento e a fúria das imagens*** quanto às modalidades de autorias possíveis nas fotografias nessa era pós-fotográfica. O debate foi finalizado em acordo extrajudicial, em que o fotógrafo concordou em doar 25% de todos os lucros futuros da imagem para instituições de caridade de proteção de primatas.

Mais um exemplo midiático que ilustra essa "dança sélfica", como chama Fontcuberta, é o livro de selfies da socialite Kim Kardashian, lançado em 2015, vendido por quase quatrocentos reais no Brasil e intitulado "*Selfish*". O livro é um compilado das *selfies* favoritas de Kardashian, com 350 páginas de fotos tiradas e selecionadas por ela, onde também se atribui como "pioneira no movimento '*selfie*'", segundo a própria editora. Em 2016 o livro já ganhou uma próxima edição, *Kim Kardashian West: Selfish: More Me! with New Selfies 2015-2016*.

Kim Kardashian é uma figura midiática conhecida não apenas pelo status social, pelos produtos que comercializa e possuir um alto poder aquisitivo, mas por compartilhar nessas *selfies* diárias que posta em sua rede social um determinado estilo de vida luxuoso, que acaba se estabelecendo como um padrão a ser seguido. Um corpo que funciona quase como um outdoor de divulgação de grifes e procedimentos estéticos. Essas imagens que antes eram divulgadas por veículos comerciais e publicidade direta, agora passam a vir por diferentes vias no nosso cotidiano principalmente pela valorização de influenciadores digitais. Imagens como as que estão presentes nas *selfies* diárias de Kim, "nos incitam desejos e necessidades que não necessariamente estão vinculadas ao real e que por vezes estão conectadas com padrões impossíveis de se alcançar" (ROCHA; PIMENTEL, 2022, p. 15), o que pode ser acarretado pela repetição contínua dessas representações.

Acaso (2006) trabalha com a ideia de que essas imagens que consumimos diariamente via televisão ou redes sociais reforçam os terrorismos visuais, sobretudo nas mulheres. A autora explica nesse conceito que as imagens que estão na publicidade e nas redes sociais aterrorizam corpos e as mentes daquelas que não atendem aos seus padrões, criando uma ansiedade por consumir produtos e uma busca por esse modelo que é visto repetidamente. Estes terrores, segundo Acaso (2006), di-

videm-se em subcategorias como o terror de ser gorda, o terror de ser velha, entre outros. Terrores que influenciam o consumo e consequentemente criam uma padronização do olhar, uma vez que as pessoas começam a querer se parecer com determinada atriz, cantora ou influenciadora. “Esses veículos fortalecem estereótipos visuais e padrões de comportamento, formando uma consciência coletiva que sugere, implícita e explicitamente, medidas e ideias formatadoras da imagem da mulher” (ROCHA; PIMENTEL, 2022, p. 5).

Desde então, o compartilhamento de *selfies* só cresceu exponencialmente uma vez que foi implantada em alguns contextos essa concepção de que quando conquistamos nossos objetos de desejo deve-se mostrá-los ao público. A implementação de dispositivos digitais no nosso cotidiano e a forma que nos apresentamos em rede faz com que estejamos documentando a vida ao ponto de que hoje ela está sitiada por retratos. Fontcuberta (2014, p. 117) afirma que “a difusão de fotografias de conteúdo social implica sempre um ato de propaganda, queira o fotógrafo ou não”.

Estamos em posses de celulares e câmeras o tempo todo, compartilhando nosso dia-a-dia, nossos trabalhos, nossos pratos de comida, pontuamos o que gostamos e o que não gostamos, como se estivéssemos escrevendo a nossa própria biografia, mas visualmente. O sujeito que nos segue nas redes sociais é o leitor, ele se informa sobre nós mesmos através do que essas imagens contam. Essa relação com a exposição, segundo Han (2017) não é mais apenas para conquistar poder, é uma prática comum aos seres humanos. ““Ex-por” e “pôr-se à mostra” não servem primordialmente para conquistar o poder. O que se busca não é poder, mas atenção” (HAN, 2017, p. 93). Estar à mostra é estar incluído na sociedade, já que as pessoas ao redor não apenas fazem isso como também cobram por isso. “A coação por exposição, que coloca tudo à mercê da visibilidade, faz desaparecer a aura enquanto “manifestação de uma distância” (HAN, 2017, p. 28).

> **A COAÇÃO POR EXPOSIÇÃO NOS ROUBA, EM ÚLTIMA INSTÂNCIA, NOSSA PRÓPRIA FACE; JÁ NÃO É POSSÍVEL SER SUA PRÓPRIA FACE. DESSE MODO, A ABSOLUTIZAÇÃO DO VALOR EXPOSITIVO SE EXPRESSA COMO TIRANIA DA VISIBILIDADE. O PROBLEMÁTICO NÃO É O AUMENTO DAS IMAGENS EM SI, MAS A COAÇÃO ICÔNICA PARA TORNAR-SE IMAGEM. TUDO DEVE TORNAR-SE VISÍVEL; O IMPERATIVO DA TRANSPARÊNCIA COLOCA EM SUSPEITA TUDO O QUE NÃO SE SUBMETE À VISIBILIDADE. E É NISSO QUE ESTÁ SEU PODER E SUA VIOLÊNCIA. (HAN, 2017, P. 34-5)**

Han (2018) explica que assim somos colocados numa autoexploração e que essa é ainda mais eficiente do que se fôssemos explorados pelo outro devido à ilusão de liberdade que a autoexploração traz ao indivíduo:

> **NA AUTOEXPOSIÇÃO A EXIBIÇÃO PORNOGRÁFICA E O CONTROLE PANÓPTICO COINCIDEM. A SOCIEDADE DE CONTROLE TEM A SUA CONSUMAÇÃO LÁ, ONDE OS HABITANTES SE COMUNICAM NÃO POR COAÇÃO EXTERIOR, MAS SIM POR CARÊNCIA INTERNA, ONDE, ENTÃO, O MEDO DE TER DE ABDICAR DE SUA ESFERA PRIVADA E ÍNTIMA DÁ LUGAR À CARÊNCIA DE SE COLOCAR DESAVERGONHADAMENTE À VISTA. (HAN, 2018, P. 123-4)**

Assim, Han (2018) sugere que nessa forma de sociedade, controle e liberdade são indistinguíveis e

que essa vigilância a que somos submetidos faz parte da esfera digital, onde vemos e somos vistos o tempo todo. Portanto, dentro do contexto do mundo-imagem, nós nos alocamos nessa esfera em que estamos sendo fotografados e fotografando o tempo todo. E pelo fato de muitas pessoas terem *smartphones* e utilizá-los diariamente para capturas de imagens e vídeos em espaços públicos, temos esse ato como normalizado, então paramos de pensar nesses dispositivos como ferramentas de vigia, afinal, ao documentarmos nossas vidas em espaços públicos, podemos também estar constantemente sendo filmados por eles.

/AMPLIAÇÃO 3

DIÁRIO VISUAL



29. DIÁRIO VISUAL (2023), DE **ANA CAROLINA PIMENTEL**

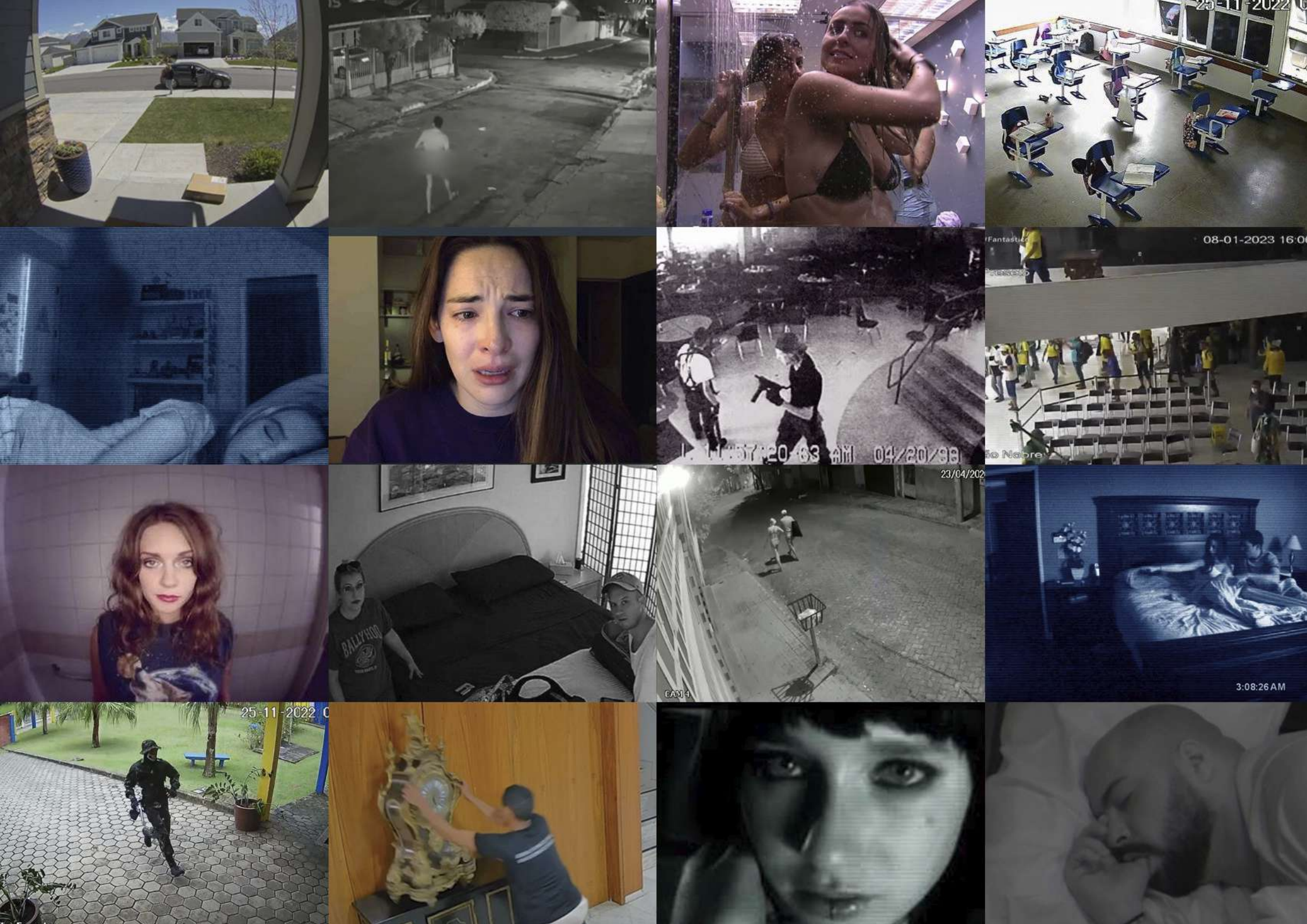
4

SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO

É recorrente para quem viveu no começo dos anos 2000 se lembrar do grande movimento que instaurou com recorrência as placas com a frase “Sorria, você está sendo filmado” fixadas nas fachadas de estabelecimentos ou casas, para alertar que naquele local havia a presença de câmeras de segurança. O sinal indicava o início de uma era da vigilância onde não estávamos acostumados a termos nossos movimentos no espaço público acompanhados por câmeras ou documentados. Diferente de hoje, é interessante a percepção de que naquela época era importante avisar que um dispositivo controlava nossos movimentos, porque a noção de ser filmado por mecanismos de vigilância era outra.

As placas obedeciam ao artigo X da Constituição Federal, que garante o direito à privacidade e à propriedade, que diz que “X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação. (Constituição Federal, art. 5º, inc. X)”. Considerando a imagem como uma propriedade de cada indivíduo, é imprescindível que sejamos sempre comunicados quando tivermos nosso direito à privacidade violado. Por isso, esses sinais gráficos continuam aparecendo nos edifícios, lojas e espaços públicos que ainda dispõem de dispositivos de controle.

Sendo assim, essas placas eram necessárias porque responsabilizavam os estabelecimentos de avisar a população sobre a presença de câmeras, comunicando que suas imagens estavam sendo registradas. Para alguns, a falta de informação acerca de onde iriam parar aquelas imagens poderia assustar, já outros até sorriam diante do fato de que estavam continuamente documentados ou faziam caretas


25-11-2022
08-01-2023 16:0
04/20/98
23/04/202
CAM 4
3:08:26 AM
25-11-2022

30. COLAGEM DIGITAL COM VÁRIOS FRAMES RETIRADOS DE OBRAS AUDIOVISUAIS QUE ABORDAM CÂMERAS DE SEGURANÇA, OU DE PORTAIS DE NOTÍCIAS PELA WEB (2023)[5]

para os aparelhos de controle.

Lembro da emoção que era ver a minha imagem projetada nos monitores do supermercado, tentar ser capturada por eles, fazer um sinal com a mão onde eu pudesse ver aquela imagem reproduzida no mesmo momento, ao vivo; até porque a influência dos aparelhos de televisão nesse período era quase majoritária. Se ver projetada na tela de uma TV parecia ser um desejo universal, que fazia nascer a curiosidade de saber como aquele objeto funcionava e como as imagens iam parar lá dentro.

Essas placas também se destacavam pela mensagem um tanto passivo-agressiva que traziam, já que embora fôssemos avisados que estávamos sendo filmados, não havia nada que pudéssemos fazer a respeito disso. Nesse início dos anos 2000, onde as pessoas em geral não tinham celulares com câmeras o tempo inteiro em suas mãos, uma imagem reproduzida por uma câmera de vigilância parecia assustar quem quer que estivesse pensando em fazer um assalto ou um roubo, afinal a noção da imagem enquanto verdade estava mais construída que nunca, a prova do crime estaria ali em vídeo com rosto, data, hora, registrando a sequência inteira dos acontecimentos.

Tenho uma vaga lembrança de que meu pai tinha uma câmera de segurança no comércio dele no começo de 2004. Eu passava horas sentada na frente daquela tela minúscula olhando maravilhada, tentando reconhecer quem eram as pessoas que estavam passando pelo salão da loja, porque a imagem com ruído era quase só um borrão. Até que essa câmera estragou e a tela simplesmente não ligava. Ao questionar o meu pai sobre o porquê de não oferecer a manutenção, ele disse que apenas o fato de ter a placa e o aparelho anexado à parede eram o suficiente para que as pessoas fossem mais cuidadosas. Reflito sobre a simbologia que isso representa com mais atenção e percebo que, naquela época, o fato de ter a sua imagem sendo filmada ou gravada assustava e intimidava as pessoas - vide a mensagem passivo-agressiva das recorrentes placas afixadas. Talvez por ser um efeito ainda desconhecido da era digital, por não sabermos ao certo onde aquelas gravações iam parar, ou por haver muitos filmes com essa temática[6] ou outras teorias conspiratórias acerca desse hábito de filmar recorrentemente o cotidiano.

Avançamos alguns anos desde esse período de disseminação das câmeras de vigilância e das placas de sinalização e estamos em uma sociedade que vive mergulhada em imagens. Pessoas de diferentes idades e lugares têm câmeras nos celulares e acessam suas redes sociais constantemente e no lugar de termos sistemas de controle que acompanham nossos passos pelos sistemas de vigilância, passamos nós mesmos a compartilhar nossa vida cotidianamente tanto pelas redes sociais, quanto pela troca de dados com as empresas que gerem nossos dispositivos. Também vivemos um período em que o avanço da criminalidade disseminou os instrumentos de controle. Com isso, os sujeitos acabaram se acostumando com câmeras de

[5] Essa colagem possui frames de algumas obras audiovisuais. São elas: Big Brother Brasil (2019; 2022), Cuidado com Quem Chama (2020), Atividade Paranormal 4 (2012), Habits (2014), de Tove Lo, entre outras imagens de matérias jornalísticas em portais de notícias.

[6] Por exemplo, Firewall: Segurança em Risco (2006), Matrix (1999), Inimigo do Estado (1998), Jogo dos Espiões (2001), O Show de Truman (1998). Chamo a atenção para os anos dos filmes de exemplo, que datam de um mesmo período, em anos muito próximos.

segurança cada vez mais populares nas ruas, nas casas, nas lojas, onde tudo virou balizado na vida cotidiana.

As câmeras digitais ajudaram muito na expansão desse processo de familiarização com as imagens em geral e a própria imagem, já que a produção imagética se disseminou e não precisava mais se limitar a um filme de trinta e seis poses que levava em média dez dias para a revelação (com a possibilidade de perda de algumas das fotografias). Agora a quantidade de fotos era livre - ou pensávamos que era, porque dependia da capacidade de armazenamento do cartão de memória - e elas estavam a um cabo e um computador de distância da sua "revelação". As fotografias deixaram de ser luxos muito pontuais de eventos comemorativos onde as poses eram pensadas para não errar. Agora elas estavam sendo feitas de qualquer lugar, de variadas formas, permitindo a experimentação e o diferencial da divulgação em rede.

Foi assim que nos tornamos todos *paparazzi* digitais, como disse Fontcuberta (2016). Com os celulares em mãos e uma câmera embutida neles, se parece realizar a projeção das ficções científicas de se criar óculos capazes de capturar e gravar o tempo todo. Porque os celulares e as câmeras gravam tudo, não apenas os nossos próprios dispositivos, mas também os dos outros. Além disso, a metáfora cinematográfica do óculos-espiões também está se tornando realidade literal com tentativas como o *Google Glass* ou o recém-anunciado *Vision Pro*.

O sistema de vigilância hoje está nas nossas mãos; existem investigações que são concluídas porque uma pessoa estava fazendo um *story* em uma rede social em determinada festa naquele exato momento e as pessoas foram reconhecidas. Um exemplo recente foram as imagens dos atentados ao Palácio do Planalto em 8 de janeiro de 2023. Os terroristas presentes fizeram questão de registrar os atos de vandalismo com seus celulares e compartilhá-los com orgulho nas redes sociais, podendo assim ser identificados e posteriormente presos. Assim como é recorrente filmar confusões em vias públicas ou estabelecimentos, ou um desastre natural pode ser visto quase ao vivo de diversos ângulos diferentes, numa cobertura metajornalística dos fatos.

Os celulares foram tão incorporados na nossa vida que não causam mais nenhuma estranheza, medo ou admiração ao nos depararmos com eles, sobretudo se considerarmos seu papel como instrumento de controle por meio da imagem. Se partíssemos do princípio "Sorria, você está sendo filmado", estaríamos sorrindo constantemente, com as bochechas doendo ao sair na rua, tamanha naturalização da sua presença na sociedade ocidental contemporânea.

Não estamos apenas sendo filmados como também estamos constantemente nos filmando e fotografando. Segundo Beiguelman (2020), a produção imagética que hoje está circulando nas redes sociais possui suas vantagens, mas a disseminação de seu uso em nossa vivência cotidiana também naturalizou esse novo estatuto de vigilância que estamos vivendo. No lugar de

câmeras de controle instaladas nos espaços, a autora alerta que somos nós que fornecemos o conjunto de dados sobre nós mesmos através dos *check-ins* nos estabelecimentos, restaurantes, hotéis, farmácias, cafés e aeroportos que frequentamos. A contrapartida do "desconto" e do "clube de vantagens" são estratégias de *marketing* pensadas como formas de nos impelir a compartilharmos dados e imagens dos lugares que vamos, nos tornando agentes ativos da sociedade de vigilância. Isso para não mencionar a construção de lugares especificamente "instagramáveis"[7], voltados diretamente para que os frequentadores visitem, consumam, fotografem, compartilhem e marquem o estabelecimento - uma cartilha comportamental do controle imagético.

O efeito nocivo das redes sociais como ferramenta desse ciclo de controle fica evidente, ainda que não exista nenhum sinal gráfico como as placas obrigatórias a partir da premissa do artigo X da Constituição. Talvez fosse até necessário um alerta "Sorria, você está sendo controlado, vigiado, supervisionado" a cada vez que abríssemos os aplicativos - mas possivelmente soaria como uma notificação pouco lida pelos usuários. Beiguelman (2000, p. 63) acrescenta que "somos vistos (supervisionados) através daquilo que vemos, e os grandes olhos que nos monitoram vêm através dos nossos olhos". Abstrair o uso do celular nesse caso parece resolver tudo, mas é um mecanismo muito mais complexo que isso.

Essa reflexão me fez lembrar de um vídeo que assisti recentemente no *TikTok*, onde uma mulher contava que queria ter mais registros dela e do namorado em vídeo, mas que eles não costumavam gravar a si mesmos com o celular. Ela teve a ideia de acessar as câmeras de segurança do portão da casa em que morava e teve acesso a uma série de momentos dos dois na hora de suas despedidas cotidianas. As cenas presentes no compilado variavam entre risos, beijos e abraços, quase como um filme completo da história de duas pessoas. Por mais que não exista som, contexto ou os vídeos estejam cortados e editados, o conjunto de encontros é o bastante para acreditar na história de amor do casal, principalmente quando observado desse ponto de vista, onde os vídeos não foram gravados por



31. COLAGEM DIGITAL COM FRAMES DE VÍDEO DE TIKTOK DE @ISABELLAFONS1

[7] Como descrevo no texto "o que fica instagramável na educação?" (2022), escrito para o site Entre Pesquisa, disponível em <https://www.entrepesquisa.com.br/post/o-que-fica-instagram%C3%A1vel-na-educa%C3%A7%C3%A3o>

nenhum dos dois, mas roubados de um "olho externo", que parece indicar uma ideia de naturalidade.

Em diálogo com esse vídeo compartilhado, onde houve uma reapropriação das imagens captadas por câmeras de vigilância, Fontcuberta (2016) relata o processo de produção de um videoclipe produzido com baixo orçamento. A banda *The Get Out Clause* fez uso de leis europeias que concedem o direito de acesso a cópias de gravações de câmeras filmadoras colocadas em espaços públicos que contenham imagens em que o indivíduo que está solicitando apareça. Assim, para gravar o clipe da música *Paper*[8] levou seus equipamentos musicais para espaços públicos e performou diante das câmeras de segurança, solicitando, posteriormente, as imagens às empresas e editando o clipe sem grandes custos.

[8] https://www.youtube.com/watch?v=mqxYlvjIEw4



32. FRAME DE VIDEOCLIPE DA MÚSICA PAPER, DE THE GET OUT CLAUSE (2008)

Mais do que produzir um clipe gastando pouco dinheiro, o que estava em jogo aqui era também apropriar-se dos mecanismos de captação das imagens para discutir conceitualmente como essa produção fazia parte do cotidiano das pessoas no ano de produção do videoclipe, em 2008. Fontcuberta (2016) garantiu que a pobreza ou imperfeição técnica das imagens que eram capturadas foram enquadradas propositalmente dentro de uma certa estética que busca a autenticidade documental à custa da renúncia à resolução e a qualidade daquelas produzidas por câmeras e estúdios profissionais.

Um outro exemplo para pensar a questão da vigilância pode ser pensado a partir do *Google Street View*, um recurso da plataforma que disponibiliza vistas panorâmicas e permite que os usuários vejam partes de algumas regiões do mundo ao nível do chão/solo e transitem por elas virtualmente. Desta vez, a vigilância está atrelada a grandes empresas que detém a tecnologia necessária para monitorar as ruas por todo o planeta, enviando esses dados à rede. Pensando a partir do campo das artes visuais, na obra *Street Ghosts* (2012-2017), de Paolo Cirio, fotos de pessoas encontradas no *Google Street View* foram transformadas em pôsteres de tamanho real em cores e postadas nos mesmos locais físicos de onde foram tiradas, nos pontos exatos em que aparecem na extensão do *Google*.





33/34. STREET GHOSTS (2012-2017) - **PAOLO CIRIO**

> ESTE PROJETO REVELOU QUESTÕES ESTÉTICAS, BIOPOLÍTICAS, ECONÔMICAS E JURÍDICAS RELATIVAS À PRIVACIDADE, DIREITOS AUTORAIS E PERCEPÇÃO VISUAL, QUE PODEM SER EXPLORADAS POR MEIO DE CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS DO ARTISTA. A OBRA DE ARTE RECONTEXTUALIZOU O MATERIAL INFORMATIVO PRONTO E REENCENOU UM CONFLITO SOCIAL: CORPOS HUMANOS FANTASMAGÓRICOS APARECEM COMO VÍTIMAS DA GUERRA DA INFORMAÇÃO NA CIDADE, UM REGISTRO TRANSITÓRIO DE DANOS COLATERAIS DA BATALHA ENTRE CORPORAÇÕES, GOVERNOS, CIVIS E ALGORITMOS SOBRE INFORMAÇÕES PÚBLICAS E PRIVADAS. (CIRIO, 2012-2017, S/P)

Outra amostra dessa normalização da vigilância das nossas imagens e dados, está no programa Big Brother, exibido pela primeira vez no Brasil em 2002, a partir da ideia inimaginável e assustadora de ser vigiado por câmeras durante 24 horas do dia e ter todo o seu cotidiano mais íntimo e seu espaço pessoal registrado e reproduzido a nível nacional, incluindo a hora do sono e do banho, até então considerados a máxima privacidade dos sujeitos. Em paralelo, passamos a ver pessoas criando quase um BBB de suas vidas, quando o compartilhamento massivo de imagens em redes sociais trouxe a normalização também de mostrar o cotidiano: sua comida no almoço, sua rotina de cuidado capilar ou da pele, sua vida com os filhos, a limpeza da casa, entre outras coisas, mesmo sem concorrer a prêmio nenhum, o que transformou a ideia inicial do Big Brother em algo tão menos assustador hoje em dia.

Se antes os participantes entravam nos *reality shows* de confinamento e exposição da imagem porque pensavam em se sujeitar ao que era ruim (estar sob controle das câmeras) em busca de um prêmio alto em dinheiro, hoje enxergam nos programas uma forma de mostrar além do que seus celulares conseguiram gravar e assim ascender na influência da internet. Assim, recorrentemente, participantes saem de *realities* de confinamento e se vêm cobrados por seguidores a continuamente mostrarem sua vida cotidiana, minuto a minuto, porque existe uma expectativa dos fãs por saber sobre cada movimento e acompanhar aquela vida "ao vivo".

Não apenas as pessoas consideradas influenciadoras ou celebridades compartilham sua vida social nas redes, é um hábito comum dos sujeitos que acabaram por se espelhar nesse modelo de compartilhamento. Acaso (2009) explica que o hiperdesenvolvimento da linguagem visual que foi patrocinado pelas novas tecnologias produz a multiplicação de imagens em todos os aspectos da nossa vida e isso causa um efeito rebote. Esse efeito se dá a partir da insatisfação inconsciente diante do não compartilhamento das experiências em rede, como se elas não tivessem existido. Sentimos necessidade de mostrar às pessoas o nosso cotidiano, nossos passeios e nossas aquisições. Sobre isso, Beiguelmann (2020, p. 67) também reflete: a ameaça não é mais a de sermos capturados por um olho onipresente do tipo Big Brother. Mas o contrário, medo de não sermos vistos e desaparecermos".

Diante da reflexão até então construída é possível dizer que as pessoas em geral estão mais acostumadas a serem vigiadas, tendo naturalizado os mecanismos de controle em sua rotina e estando habituadas com a

ideia de estarem sempre aparecendo em redes sociais e ter suas imagens veiculadas a diversas cenas.

> [...] SOMOS VISTOS (SUPERVISIONADOS) A PARTIR DAQUILO QUE VEMOS (AS IMAGENS QUE PRODUZIMOS E OS LUGARES EM QUE ESTAMOS). OU SEJA: OS GRANDES OLHOS QUE NOS MONITORAM VÊEM PELOS NOSSOS OLHOS. É ISSO QUE DIFERENCIA A VIGILÂNCIA ATUAL DO SISTEMA PANÓPTICO, QUE FOI SUA METÁFORA MAIS CONTUNDENTE ATÉ A EXPLOSÃO DA SOCIEDADE DE CONTROLE EM QUE VIVEMOS HOJE. (BEIGUELMAN, 2021, P. 63)

Contudo, ainda que haja essa naturalização dos efeitos de controle da imagem e da sociedade da vigilância, um recorte específico parece estar um pouco em conflito sobre o uso ou não-uso das imagens: a escola. É preciso situar a escola dentro desse mundo de compartilhamento de imagens que estamos vivendo, já que segundo Letícia Gonçalves Rosa (2022) "[...] a escola, enquanto um espaço que faz parte das dinâmicas sociais, não fica isolada de mudanças, tendo sofrido um processo cada vez mais intenso de invasão do universo visual". A educação é parte da sociedade e por isso a escola não está isenta das transformações até então discutidas a respeito do mundo-imagem.

Num ambiente como este, onde naturalmente os professores ou o corpo de funcionários deseja exercer o controle sobre os estudantes, ainda parece ser um tabu até mesmo o uso dos celulares dentro de sala de aula. O debate gera discussões entre professores que aceitam e os utilizam de forma didática, educando os estudantes ao aparelho e os que não aceitam de forma nenhuma.

> HOJE NAS ESCOLAS JÁ PODEMOS ENCONTRAR MUITOS EQUIPAMENTOS DIGITAIS, COMO PROJETORES, LOUSAS DIGITAIS, SALAS DE INFORMÁTICA, MÁQUINAS DE REPRODUÇÃO, PORÉM POR VEZES ESTES APARATOS SÃO SUBUTILIZADOS, NÃO SENDO EFETIVAMENTE INCORPORADOS À ROTINA ESCOLAR DE UMA FORMA DINÂMICA, SUA FUNÇÃO AINDA PARECE ENGESSADA. NESSE SENTIDO, É INTERESSANTE PENSAR NO QUE OS ALUNOS TRAZEM PARA AS SALAS DE AULA, REFLETINDO SOBRE COMO PODEM SER INSERIDOS NOVOS EQUIPAMENTOS DIGITAIS NO CONTEXTO ESCOLAR. (SOUZA, 2019, P. 28)

Ainda assim, professores têm receio da utilização dos celulares em sala de aula, talvez também porque esses dispositivos acoplam câmeras que podem filmá-los, o que gera o medo de represálias tanto da parte da escola, quanto da parte dos pais, principalmente no Brasil onde as narrativas políticas estiveram tão polarizadas nos últimos anos. Esse medo se dá tanto pelo uso de celulares e posteriores discussões que podem surgir dos assuntos em sala de aula, quanto pela falta de liberdade de escolas que já possuem câmeras dentro das salas de aula.

As escolas particulares, por exemplo, vendem esse recurso como um diferencial e uma ferramenta que garante transparência no relacionamento com os pais. As imagens de câmeras de algumas escolas podem inclusive ser acessadas pelos responsáveis e pelos alunos a qualquer momento. Estar a todo tempo sob a vigilância dos pais, torna os professores mais arredios com o que diz respeito à sua didática e os conteúdos abordados, uma vez que grande parte dos pais ou responsáveis que procuram esses serviços, têm uma ideologia muito

específica no que tange à educação.

Até o momento não existe uma lei federal que regulamente o tópico, cabendo aos Estados e municípios suas decisões, embora haja um projeto em tramitação na Câmara dos Deputados desde 2020 que busca obrigar escolas públicas e privadas a manter sistema de vigilância eletrônica. Cada Estado possui a sua especificidade e autonomia sobre o assunto. No Rio Grande do Sul, por exemplo, a justiça se mostrou contrária à instalação das câmeras, já que para o Governo do Estado uma educação de qualidade é pautada na relação transparente e de confiança entre direção, professores, alunos e pais.

Mas, em termos gerais, a justiça de São Paulo e de outros estados que já aderiram a esse modelo, entenderam que o interior de uma sala de aula não é um espaço privado, por estar inserido em um edifício público, que a comunidade usufrui de forma partilhada com vista ao desenvolvimento de comportamentos pedagógicos e educativos. A instituição escolar, por sua vez, deveria ter responsabilidade sobre essas imagens, sendo utilizadas apenas para fins de segurança ou quando solicitadas por algum motivo jurídico.

Pensando na realidade próxima do meu contexto de formação, tramita no legislativo do Espírito Santo uma proposta em que o videomonitoramento em escolas pode virar lei. O projeto foi aprovado com emenda e aguarda redação final na Comissão de Justiça. Essa proposta quer garantir que as câmeras funcionem ininterruptamente durante o período escolar, nos espaços de uso comum, como salas de aula, bibliotecas e pátios, sendo proibidas em banheiros individuais ou coletivos.

O Deputado Alcântaro Filho (PR), um dos responsáveis pelo projeto de Lei afirma que a presença das câmeras servirá para coibir indivíduos de praticarem ações que se desviem das normas aplicadas naquele espaço e reduzam a possibilidade de se haver imprevistos relacionados à insegurança. Em contrapartida, a Deputada Camila Valadão (Psol) alertou que a redação final do projeto deve ser escrita cuidadosamente, visto que sua preocupação é que essas câmeras sirvam mais como patrulhamento ideológico do professor. Ainda que não haja uma obrigação direta, muitas escolas já apresentam o sistema de câmeras em corredores e salas de aula, como as que visitei no meus exercícios como estagiária durante a graduação.

Ainda que já se identifique a presença das câmeras de forma massiva, esse assunto ainda gera grande debate entre professores, equipe gestora e corpo discente. A resistência desses casos parte, primeiramente, do fato de que a introdução de novas tecnologias pela vigilância eletrônica interfere, em grande medida, nos direitos à privacidade e ao anonimato, exacerbando o controle social (SANTOS, JACOBS, 2019). Em contrapartida, uma corrente defende a presença das câmeras para garantir a segurança de alunos e professores. Para Santos e Jacobs (2019, s/p), contudo, essa questão da violência crescente nas salas de aula que usam para justificar o uso das câmeras é

consequência do sucateamento principalmente da educação pública:

> **O INVESTIMENTO EM EDUCAÇÃO PÚBLICA É PARTE CRUCIAL DA COMPLEXA AÇÃO DE DIMINUIR A DESIGUALDADE BRASILEIRA E O VIDEOMONITORAMENTO EM SALA DE AULA, COMO REFORÇO DE SEGURANÇA, SE PRESTA A MAIS UM PALIATIVO DAS MEDIDAS REALMENTE NECESSÁRIAS PARA QUE O PROFESSOR SEJA RECONHECIDO E POSSA EXERCER SUA FUNÇÃO SOCIAL COM DIGNIDADE E RESPEITO. (SANTOS; JACOBS, 2019, S/P)**

Cabe pontuar que essa mesma instituição e os mesmos pais que apoiam o uso das câmeras para controle de alunos e professores também recorrentemente proíbe a utilização dos celulares e câmeras durante as aulas. Isso representa um convite à passividade e ao perigo da narrativa única. Se estamos tão acostumados a ver uma história sendo retratada de vários ângulos e perspectivas diferentes, a ação da escola em não permitir uma das vias parece acabar com isso.

Mas, frente aos acontecimentos dos últimos meses, com recorrentes casos de violências em espaços escolares, não há como ignorar que as câmeras de segurança também poderiam trazer benefícios para as instituições de ensino. Em uma onda de ataques às escolas muito recorrente e preocupante, as câmeras se mostram como um meio de identificação dos criminosos e uma forma eficiente de trazer justiça às famílias vítimas das violências. Em praticamente todos os casos, os criminosos e seus atos foram filmados, permitindo um rápido reconhecimento e ação da polícia. A partir desses acontecimentos considera-se que as câmeras também podem funcionar como uma forma de prever novos ataques ou até de intimidar os criminosos.

É papel da arte também questionar essas posições. Como pode existir o mundo-imagem e a escola não estar trabalhando dentro dele e envolvendo suas questões e reflexões? Como trazer o equilíbrio entre o celular como ferramenta pedagógica potente e provocador de muitos malefícios ao aprendizado (como distração, economia de atenção fomentada pelas redes, utilização indevida de imagem de colegas e professores)?

Retornando à ideia das placas de sinalização para alertar dos sistemas de vigilância, acredito que diante dessa reconfiguração dos modos de assimilação das imagens os sinais gráficos precisam ser ressignificados. Se antes o “sorria” chamava atenção para um ato até então não corriqueiro, “ser filmado” a fim de assustar as pessoas ou deixá-las intimidadas, hoje é mais uma prática comum que não causa nenhum estranhamento, um alerta que talvez não seja mais necessário. Agora, possivelmente o impulso natural ao ver uma câmera de qualquer tipo seja mesmo sorrir ou posar, o que parece justificar que a existência desses sinais gráficos tenha diminuído consideravelmente nos estabelecimentos. Eu sugeriria então, que para além de sorrir, as placas sejam mudadas para “Reflita, você está sendo filmado”. Porque parando para pensar em tudo que se pode obter dessas reproduções de imagens de mim mesma, economicamente, artisticamente ou como forma de controle, as possibilidades parecem infinitas.

/AMPLIAÇÃO 4

VIGIA



35. VIGIA (2023), **ANA CAROLINA PIMENTEL**

5

A ESCOLA TEM MEDO DAS IMAGENS DA TECNOLOGIA?

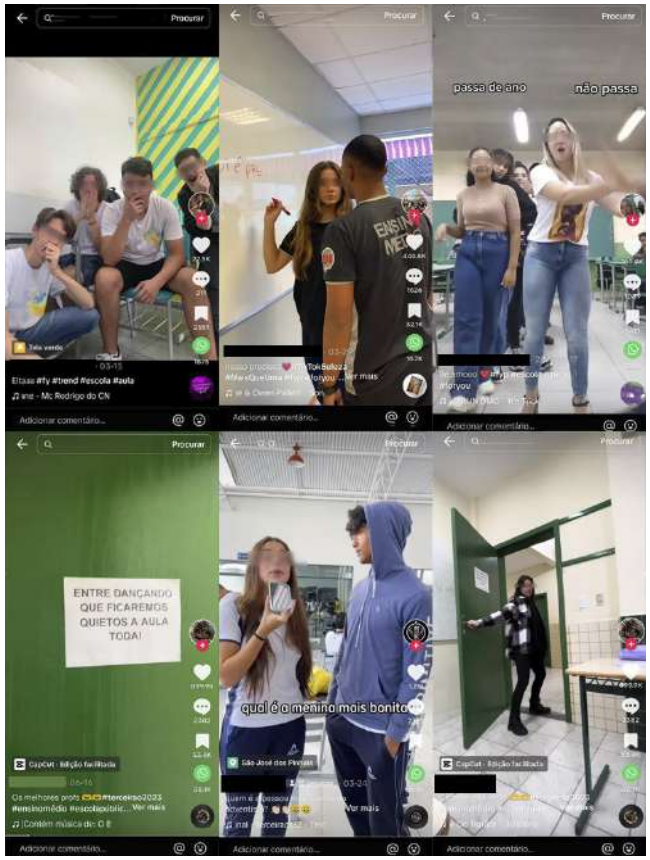
Mundos visuais foram apresentados e refletidos nos ensaios construídos até aqui; situações onde a imagem imperou, inclusive dominando o texto e até sublimando a fala. Nas reflexões construídas com os autores e obras buscou-se evidenciar como nosso cotidiano tem sido modificado por estarmos portando perenemente celulares, *tablets* e computadores. A comunicação foi ainda mais transformada depois da chegada e da popularização das redes sociais e dos recursos de captação de imagens. A cada dia mais, "A nossa forma de se comunicar pode mudar simplesmente porque um meme viralizou, pelas imagens/textos motivacionais que compartilhamos ou pelas mudanças no nosso gosto musical, que fica refém das tão famosas danças do *TikTok*" (BARBOZA, 2021, p. 12).

Assim, seria possível afirmar que as imagens e as redes sociais penetraram na nossa sociedade de forma corriqueira. A escola está inserida nesse contexto e é fundamental à formação desses sujeitos, portanto o tempo de uso dos estudantes das ferramentas digitais de criação e propagação imagética e o período que esses sujeitos passam dentro da instituição escolar, são importantes para refletir sobre qual o espaço que a imagem ocupa dentro do cotidiano de aprendizagem e quais os desafios que professores enfrentam ao lidar com a imagem como objeto de estudo, considerando todas as mudanças vividas ao longo desses anos e que reverberam na dita era pós-fotográfica descrita por Fontcuberta (2015; 2016).

Um dos aplicativos amplamente utilizados, principalmente por jovens na faixa etária escolar, é o *TikTok*. Uma rápida busca pelo termo "escola" dentro do aplicativo revela mais de 28 bilhões de visualizações em vídeos com essa *hashtag*[9]. É co-

[9] Uma *hashtag* é uma expressão ou conjunto de palavras seguido pelo símbolo #, empregada nas mídias sociais para categorizar e agrupar mensagens relacionadas de um determinado assunto. Essa expressão se converte em um link que direciona a uma página contendo todas as postagens que utilizam a mesma hashtag. Ela facilita a descoberta de conteúdo relevante e a participação em discussões sobre um tema específico. Amplamente utilizado em plataformas como Twitter, *Instagram*, *TikTok* e *Facebook*.

mum encontrar vídeos que apresentam crianças e adolescentes usando uniformes, filmando dentro de suas próprias salas de aula uma *trend*[10] ou uma brincadeira para se tornar *viral*[11]. Eles gravam suas apresentações de trabalho quando estas são um pouco mais criativas ou diferentes do formato convencional, fazem danças juntamente com professores e outros funcionários da escola, mostram o seu cotidiano, apresentam os alunos e criam *rankings* de popularidade entre eles. Dentro de um único perfil de influenciador é quase possível se tornar parte de uma determinada turma. Sendo assim, é possível afirmar que estudantes são também grandes responsáveis pela criação e pelo consumo dessas imagens hoje e as têm como aliadas sociais na hora de estreitar seus laços on-line ou até em conversas despretensiosas *off-line*, onde os assuntos muitas vezes giram ao redor do que disseminaram na rede.



36. COLAGEM A PARTIR DE FRAMES DE VÍDEOS DO *TIKTOK*

Já por parte da escola, é possível observar cada vez mais o estreitamento de regras para a não-utilização de dispositivos eletrônicos nas aulas. Larissa Fabricio Zanin (2017) afirma que os meios de comunicação abalam a organização tradicional das instituições de ensino, que não sabem lidar com esses dispositivos e acabam por proibir seu uso. Mesmo com a implementação dessas normas, as novas tecnologias são capazes de penetrar esses espaços, pela presença constante no cotidiano das crianças e adolescentes.

> **ATUALMENTE, A MÍDIA, E OS MAIS VARIADOS RECURSOS TECNOLÓGICOS COMO TABLETS E IPADS PASSAM A SER O PRIMEIRO CONTATO DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES COM O MUNDO E SEUS SABERES. O MELHOR CAMINHO É SE APROXIMAR, VIVENCIAR, COMPREENDER PARA PODER USUFRUIR DE SUAS POTENCIALIDADES, E ORIENTAR AOS JOVENS DOS USOS CONSCIENTES. (ZANIN, 2017, P. 158)**

Se as imagens estão tão atreladas à vivência dos sujeitos presentes na comunidade escolar e penetraram tão rápido os portões e as grades da escola, por que não há um aprendizado mais direcionado sobre elas e sobre as tecnologias agregadas que se associam aos seus modos de disseminação? É possível dizer que a escola tem medo de trabalhar com essas imagens?

[10] Uma *trend* nas redes sociais é um tópico, *hashtag* ou desafio que se torna popular e amplamente discutido entre os usuários por um período de tempo, geralmente bem curto. É uma tendência momentânea que ganha destaque e atrai a atenção das pessoas, gerando um grande volume de postagens, adesões e interações em torno desse assunto específico.

[11] O viral, na internet, é o conteúdo que se espalha rapidamente por meio de compartilhamento em massa. Pode ser um vídeo, imagem ou meme, amplamente divulgado em um curto período de tempo.

Importante considerar, independente da pergunta proposta e do esforço para manter os aparatos digitais fora das salas de aula, que a imagem entra na escola de qualquer forma; não é possível distanciar a instituição educativa e o universo imagético, uma vez que, como dito, os estudantes estão produzindo e consumindo em massa e trazendo-as como parte do seu repertório. Como foi citado em outros ensaios, as imagens estão muito atreladas ao cotidiano, sendo principalmente trazidas por esses aparatos da tecnologia que muitos estudantes estão fazendo uso e que cada vez são mais comuns, mesmo muito novos. A imagem sempre esteve nos livros didáticos, nos mecanismos de pesquisa escolar, servindo como suporte dos temas propostos - não apenas para as aulas de artes, mas numa intersecção com todas as disciplinas.

Se por vezes a imagem é trabalhada na escola de forma passiva, não crítica, como adereço das aulas de arte, suporte de livros ou decorações de cartazes, precisamos começar a considerá-las como linguagem potente para o aprendizado sobre o mundo, visto que estão cada vez mais presentes na vivência dos estudantes, inclusive vendendo produtos e criando desejos de consumo. É como se, nesse aspecto, a escola não estivesse acompanhando uma mudança que a sociedade vem sofrendo, deslocada da vivência pautada em *selfies* (como pontuado em ensaios anteriores), memes e redes sociais, não dialogando com a vivência dos educandos.

Talvez um dos motivos para esse "medo" que a escola sente de se trabalhar a linguagem visual esteja na descentralização da figura do professor no processo de aprendizagem. Adotando exercícios de leitura de imagem compreende-se um aprendizado mais horizontal, onde as referências dos estudantes vão se cruzar com as referências dos docentes e isso abre espaço para aulas onde não se pode controlar o percurso das discussões. O professor pode debater o que está acontecendo em rede, pedir aos estudantes que tragam suas referências e assim voltá-las ao conteúdo, garantindo que o assunto principal não se perca, mas a proposição é mais aberta, descentralizando o docente do controle.

Assim, o aprendizado sobre as imagens encontra uma outra dificuldade: o tempo. Na escola, muitas vezes currículos são muito estritos e os professores precisam dar conta de muitos conteúdos em aulas de cinquenta minutos. A leitura de imagens pode e deve demandar tempo; a depender de cada sujeito, o exercício de leitura de imagens pode durar por muito mais tempo que o previsto, tornando os planejamentos mais abertos. Para além de uma leitura, se também forem propostas as produções de imagens em sala de aula, é preciso considerar que os tempos de produção também serão variados. Limitar os estudantes durante esse exercício também modera os potenciais resultados. Resultados que virão de formas muito variadas, que não terão uma única fórmula, uma vez que o aprendizado sobre as imagens considera as individualidades dos alunos e as pluralidades das leituras, contextualizando aspectos da própria produção e também das possíveis interpretações e conexões estabelecidas. Em contrapartida, mui-

tas vezes, o currículo demanda uma resposta única em um tempo demarcado.

Ken Robinson (2014) refletiu sobre o mundo atual e a forma que esses estudantes estão sendo hiperestimulados, levados a pensar por vários caminhos para uma única questão. Segundo o autor, existe uma presença enorme de estímulos visuais fora da escola: cartazes, filmes, séries, celulares, jogos etc., uma gama massiva de coisas para se distrair, se desfocar e diferentes caminhos para aprender. Quando esse estudante se desloca para dentro do ambiente escolar, se depara com uma formalização dos conteúdos, com um modo de conceber o conhecimento em que somente respostas únicas são condicionadas como objetivo, um modelo de escola proposto noutro tempo, onde as possibilidades de acesso à informação eram outras. Assim, quase todos os seus estímulos são ignorados e a distração ou a falta de interesse se volta completamente como culpa do aluno[12]. Aos poucos, a estesia gerada por todo esse mundo-imagem acaba se condicionando, dentro da escola, à anestesia.

Em diálogo, Zanin (2017) defende que é preciso incluir esses diversos produtos citados por Robinson (2014) que são oriundos dos aparatos tecnológicos e que estão presentes na vivência dos alunos nas aulas, principalmente pensando no ensino da arte. A proposta deveria ser incluir o que estes alunos consomem em seu cotidiano e seu repertório, para então ampliar a sua habilidade de leitura de imagens a partir de um contexto mais próximo do que estão habituados. Essa proposição não tem a intenção de abandonar as imagens da arte, retirá-las do conteúdo, mas pensar a vida e a arte como coisas que estão interligadas. “Desse modo, pretendemos pensar um ensino da arte preocupado com as imagens da arte e da vida, a partir de uma leitura crítica de mundo” (ZANIN, 2017, p. 170).

Esse é um ponto importante para se trabalhar o ensino da arte: a aproximação do mundo com o conteúdo. Dentro do campo da visualidade há um espectro enorme de possibilidades, que lida com a estesia pretendida anteriormente por Robinson (2017). Através dos diferentes elementos que as compõem, as obras transmitem mensagens e abrem para novas problemáticas e formas de pensar. A arte versa sobre vários temas e comunica de diferentes formas, incluindo a atualidade e a visualidade de forma crítica e é por isso trabalhar os conteúdos acerca dos cotidianos, ou os tomando como base, em geral acaba se conectando de maneira mais direta com as vivências dos estudantes.

Também é preciso considerar que esses alunos, usuários de aplicativos como *YouTube*, *TikTok* e *Instagram* também formam seus próprios repertórios fora da escola, por outras vias. Como lembra Barboza (2021, p. 25), “Assume-se, portanto, que o repertório imagético de uma pessoa é uma mistura de vários campos que se sobrepõem diante da profusão de estímulos visuais”, esses repertórios são construídos, acumulados e ampliados de acordo com a nossa vivência no mundo, resultado da exposição e interação com uma gama de imagens em diferentes contextos, como obras

[12] Essa reflexão acontece de forma mais aprofundada no texto “o efeito anestésico das imagens”, de autoria própria, publicado no site Entre Pesquisa em 2 de junho de 2023, disponível em <https://www.entrepesquisa.com.br/post/o-efeito-anestesico-das-imagens>.





37/38. *MONSTROUS FEMININE* (2016) - **JESSICA LEDWICH**[14]

de arte, fotografias, filmes, ilustrações, publicidades, mídia digital, entre outros. A autora continua, dizendo que principalmente professores de artes visuais devem considerar um exercício constante trabalhar e ampliar esse repertório, uma vez que sua diversificação corrobora para a capacidade de reconhecer padrões, entender referências visuais, apreciar diferentes estilos artísticos e comunicar-se visualmente de maneira mais consciente.

Mas, para trabalhar essas referências e os assuntos trazidos de fora do contexto escolar, principalmente oriundos das redes sociais, é preciso considerar que podem surgir tópicos que a escola não está preparada ou não quer lidar, o que se pode classificar como um outro medo de lidar com as imagens. Os debates promovidos a partir da leitura visual podem passar por questões sobre política, racismo, questões inerentes ao feminismo, religiosidade, luta de classes, entre outros pontos que a escola prefere se manter isenta, retirando-se da discussão e ocultando do currículo.

A arte contemporânea aborda parte desses assuntos, a depender da curadoria educativa do professor e dos trabalhos levados para dentro de sala de aula. Jessica Ledwich, por exemplo, traz em uma série de fotografias com manipulação digital chamada *Monstrous Feminine*, em que problematiza os padrões de comportamento e beleza impostos às mulheres, refletindo como esses implicam em dores profundas e marcas identitárias[13].

Abordar a produção da artista permite discutir questões relacionadas ao corpo, à representação da mulher na arte, à objetificação e ao consumo exacerbado, questões latentes e emergentes para debates com crianças e adolescentes em formação escolar. Esses tópicos atravessam a vivência dos estudantes dentro e fora de sala de aula e ter as imagens como ponto de partida ou foco de análise para debate e crítica é potente para o desen-

[13] Essa reflexão se aprofunda mais no artigo "Formação do olhar a partir de um referencial imagético: A pressão estética sobre o corpo feminino" (2022), de Julia Rocha e Ana Carolina Ribeiro Pimentel, publicado na Revista Digital do Laboratório Artes Visuais UFSM. Disponível em <https://www.entrepesquisa.com.br/_files/ugd/b2b5b6_bb07335cf4f54572bf6f1055eb831895.pdf>.

[14] A série completa está disponível em <https://www.jessicaledwich.com/work/monstrous-feminine>.

volvimento da aprendizagem e conexão também com campos tangenciais às artes visuais.

Outras questões inerentes ao cotidiano, discussões urgentes e válidas para todas as etapas de formação podem ser trabalhadas com a utilização de obras de artistas contemporâneos que produzem e pensam sobre como a cultura visual está impactando jovens e adultos. Por exemplo, João Paulo Baliscei traz em suas obras questões importantes para abordar em sala de aula quando se apropria de brinquedos infantis. O artista trabalha a questão das cores, da violência de gênero e do quanto a formatação *entre rosa é de menina e azul é de menino* e a diferenciação de brinquedos de menino e de menina pode ser limitadora para esses sujeitos que estão se formando durante o período escolar. Essa separação ignora as questões não apenas da transsexualidade, da não-binariedade, mas também das diversas sexualidades que podem estar presentes numa única turma.





39/40. *HULK* (2022) E *SUPER-HOMEM* (2022) - **JOÃO PAULO BALISCEI**[15]

[15] As obras de Baliscei fizeram parte da exposição Saber de Cor: existências outras para além do azul e do rosa. A intervenção nos objetos busca desmistificar a construção do masculino e feminino em brinquedos infantis e produtos da cultura visual, temas muito presentes nas obras e textos do artista.

Ainda que esses trabalhos possam ser objetos de debate e leitura para fomentar a discussão e o diálogo, o que se percebe, segundo Rosa (2022), é uma lacuna entre as imagens da cultura visual que os alunos trazem consigo e as imagens que os educadores escolhem para serem trabalhadas em práticas educativas, como se existissem dois universos visuais que não conversam entre si e que não possuem nenhuma conexão. Segundo a autora, os estudantes burlam a falta de espaço que é dada às suas referências imagéticas pelo currículo oficial ou no próprio espaço físico da escola através de objetos de seu gosto pessoal. Não obstante, Rosa (2022) aponta que as imagens da cultura visual estão dentro da escola, nos materiais didáticos dos alunos ou em peças de vestuário, demonstrando que não há muito diálogo entre esses objetos e a prática educativa.

> **IGNORAR A CULTURA DOS EDUCANDOS E NÃO COMPREENDER AS CRIANÇAS ENQUANTO SERES SOCIAIS QUE EXPERIENCIAM A INFÂNCIA DE MÚLTIPLAS FORMAS, ALÉM DE PERPETUAR ESTEREÓTIPOS E MODELOS, TAMBÉM NÃO EVITA QUE ESSES SUJEITOS SEJAM INFLUENCIADOS PELAS IMAGENS QUE CONVIVEM EM OUTROS ESPAÇOS. O QUE A FALTA DE RECONHECIMENTO DO REPERTÓRIO DESSES SUJEITOS FAZ É PROMOVER UM AMBIENTE EM QUE ESSAS REFERÊNCIAS NÃO SEJAM DISCUTIDAS. (ROSA, 2022, P. 53)**

A pesquisa de Rosa (2022) também buscou investigar qual o papel da imagem na perspectiva de alguns professores entrevistados da rede municipal de Vila Velha e as respostas corroboram com o discurso da imagem como apoio visual de conteúdos propostos onde elas não são protagonistas. Os professores entrevistados também afirmaram escolher imagens lúdicas, positivas, atrativas e sem conteúdos "pesados" para suas práticas. Essa escolha pode, novamente, ir contra a estesia das imagens que estamos propondo, uma vez que produções genéricas podem enfraquecer as discussões, mas talvez eles próprios não tenham tempo hábil, energia ou a formação devida para trazer imagens potentes e que vão gerar debates diversos - uma vez que a pesquisa dialogou com professores regentes atuantes nos primeiros anos do ensino fundamental, formados em Licenciatura em Pedagogia.

Um ponto que considero importante na leitura de imagens, que deveria ser priorizado pelos educadores e que vim discorrendo nos meus textos e trabalhos durante a graduação e o meu repertório enquanto pesquisadora, é a formação do pensamento crítico. Trabalhar leitura de imagem estimula a formação crítica, já que assim os estudantes são desafiados a analisar e questionar as imagens que encontram para além do espaço da sala de aula. A leitura imagética leva os sujeitos a considerarem a intenção do autor, a mensagem transmitida, o uso de elementos visuais e a relação entre a imagem e o contexto em que é apresentada.

Diante do comportamento estimulado pelas redes sociais, onde as pessoas baseiam seus conhecimentos gerais e políticos em vídeos curtos e manchetes sensacionalistas de páginas de fofocas, se ofendem com perspectivas divergentes a partir dos seus contextos e são levadas a consumir produtos de acordo com a demanda de influenciadores, ensinar a ler imagens é uma emergência; Acaso e Megías (2017) apontam que a influência que as imagens têm nos indivíduos ocorre justamente porque não fomos ensinados a ler de forma crítica e pensar sobre elas. Como supramencionado, dentro da comunidade escolar existem indivíduos que são tanto produtores, quanto consumidores de imagens.

> **PORTANTO, PENSAR EM UMA FORMAÇÃO ALINHADA AO PAPEL DA EDUCAÇÃO DEFENDIDO POR PAULO FREIRE (1996), QUE É O DE CONTRIBUIR PARA QUE OS SUJEITOS SEJAM CAPAZES DE DESVELAR E ADOTAR UMA POSTURA CRÍTICA PERANTE A SOCIEDADE, TAMBÉM PRECISA ENVOLVER A FORMAÇÃO DO OLHAR PERANTE AS IMAGENS, SENDO QUE ISSO NÃO DEVE SER LIMITADO APENAS COMO RESPONSABILIDADE DO PROFESSOR DE ARTE, MAS DE TODOS OS EDUCADORES QUE INEVITAVELMENTE TÊM SUA PRÁTICA ATRELADA A IMAGENS, SEJA NOS LIVROS DIDÁTICOS OU NOS RECURSOS QUE ESCOLHEM LEVAR PARA SALA DE AULA. (ROSA, 2022, P. 18)**

A arte permite discutir as várias perspectivas que uma imagem pode trazer, trabalhar os diferentes sentidos que a linguagem visual pode apresentar e também conscientizar os estudantes sobre o perigo de uma narrativa única ou os de tratar as imagens como uma verdade absoluta. A imagem é utilizada amplamente por



41. *"CARRYING THE CROSS"* (2019) - FILIPE VILAS-BOAS

todas as disciplinas, como registro de marcos e documentos nos livros de histórias, imagens cartográficas nos livros de geografia, projeções microscópicas nos livros de ciências, motivos pelos quais a imagem não é importante apenas para professores de arte.

Além de artistas falando sobre assuntos do cotidiano que precisam ser discutidos, também existem produções versando sobre a sociedade que não está ciente de todos os termos e condições que têm aderido, sobre essa sociedade que não é estimulada a pensar criticamente sobre as redes. Em *Carrying The Cross* (2019), Filipe Vilas-Boas carrega o símbolo do *Facebook* pelas ruas, numa analogia à cruz de Jesus Cristo, visando estimular as reflexões acerca de questões envolvendo as plataformas digitais das quais estamos sempre reféns: como privacidade, compartilhamento de dados dos indivíduos, o capitalismo da vigilância, trabalhos digitais e algoritmos.

Essa problemática também precisa ser levantada com crianças e adolescentes em formação escolar, alvo do compartilhamento massivo e das estratégias de retenção das plataformas de socialização que veiculam a imagem como entretenimento e comunicação. Aderir às redes sociais de forma passiva, sem considerar o efeito dogmático que existe por trás do gerenciamento dos dados e do conjunto imagético operado é um exercício nocivo, que precisa ser alertado e problematizado dentro das escolas. A produção artística também possibilita discutir questões concernentes a esse medo, da tecnologia como veículo da produção imagética, sobretudo pelo efeito comercial atrelado às plataformas.

Douglas Kellner (2011) também reflete que é importante fazer com que os indivíduos adquiram alfabetismo crítico em relação às imagens da cultura popular e da publicidade. Tornar esses estudantes aptos a lerem imagens os emancipa ao ensinar como os textos culturais funcionam e assim eles podem burlar a manipulação oriunda do capitalismo que tenta impulsionar o consumo, fazendo acreditar que eles precisam de coisas que não necessitam, ou que sejam acometidos pelos terrorismos visuais. "Além disso, também nos fornece habilidades que nos capacitam a ler as tendências atuais na sociedade e a observar as mudanças que são importantes" (KELLNER, 2011, p. 121).

A leitura crítica de imagens estimula que os estudantes reflitam e adquiram uma capacidade questionadora com o que estão vendo e consumindo. Os professores podem encorajar os alunos a analisar o contexto, as motivações e os simbolismos presentes em uma imagem e refletir sobre as implicações sociais, políticas e culturais que ela pode conter. Assim, os indivíduos se tornam mais capazes de basear suas decisões e opiniões de forma consciente, conseguindo se posicionar de forma mais autônoma.

Essa crítica também se constrói a partir da utilização da internet, porque segundo Kellner (2011, p. 127) "[...] a familiaridade com a publicidade, a exposição à televisão, ao cinema, à música etc., possibilita que se envolvam mais prontamente com os artefatos de sua cultura do que com a cultura mais tradicional do livro". É possível conhecer novos artistas, por novas vias, que versam sobre muitos assuntos, de uma forma quase infinita. A pesquisa de Barboza (2021) elenca muitos outros benefícios da utilização desses dispositivos de rede, como a atualização quase instantânea de assuntos, a possibilidade de visitas virtuais a espaços de arte que estão localizados em outras regiões geográficas, a criação de um banco de pesquisa e ampliação de referências, a apresentação de artistas do entorno e de outros gêneros e etnias e não só os que estão presentes nos livros didáticos que fazem parte de um sistema dominante de arte, entre outros benefícios. As imagens não devem assustar os educadores porque elas também são responsáveis por uma democratização do ensino.

Contudo, depois de apresentar o quanto a leitura de imagens é potente para a formação dos alunos, por que a escola ainda teria medo de desenvolver o senso crítico deles? Temo que essa pergunta não venha a ser respondida por completo, mas se converge num ponto de reflexão. O que esse ensaio defende é um olhar para as redes sociais como potenciais ferramentas para o acesso às imagens e a conexão com o repertório visual já presente na vida dos estudantes. São comuns em conversas entre professores e a comunidade escolar ideias de que trabalhar redes sociais está associado apenas a se incorporar nos aplicativos com dancinhas e aderindo a *trends*, ou que o conteúdo deve ser apenas voltado para elas, o que causa uma recusa imediata. As imagens e os dispositivos virtuais não precisam ser temidos, mas podem sim, incorporados, pois formam o repertório crítico e são fundamentais ao aprendizado sobre o mundo.

O que se sugere é um olhar para as redes e uma seleção dessas imagens e assuntos que podem ser utilizados para abrir questões e problematizações acerca de tópicos fundamentais à sala de aula. A superação desses medos elencados relacionados ao aprendizado da cultura visual pode contribuir para uma educação democrática, que dispensa os moldes das escolas que ainda resistem à imagem e à tecnologia. Ao abraçar a diversidade de perspectivas, as várias formas de pensar, incentivar a construção do pensamento crítico e explorar as potencialidades das redes sociais como ferramentas de aprendizagem, a escola se abre para uma nova aba de conhecimento, como uma nova janela de possibilidades.

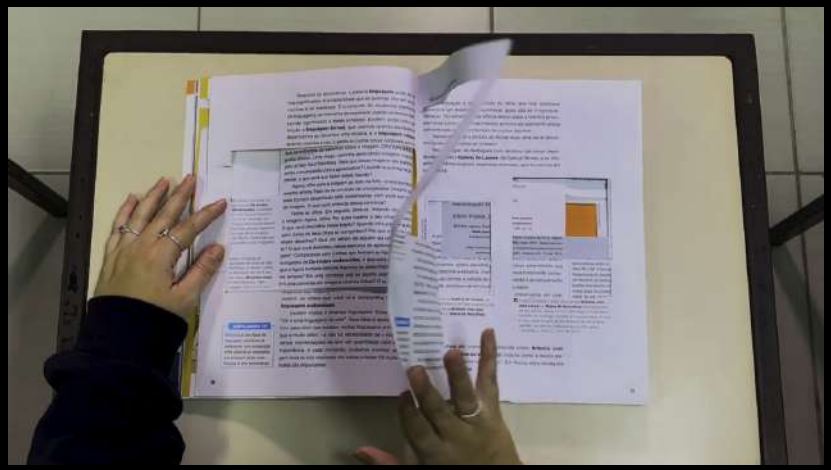
Mas, inseridos nessa sociedade pós-fotográfica, onde a prática fotográfica se expandiu para além do registro, de uma captura e reprodução direta de uma realidade, estamos produzindo e consumindo imagens de forma massiva. Estamos nos apropriando de memes, fazendo edições no *Photoshop*, nos utilizando de aplicativos de inteligência artificial, tornando tudo compartilhável em rede e precisamos ser conscientes dessas práticas

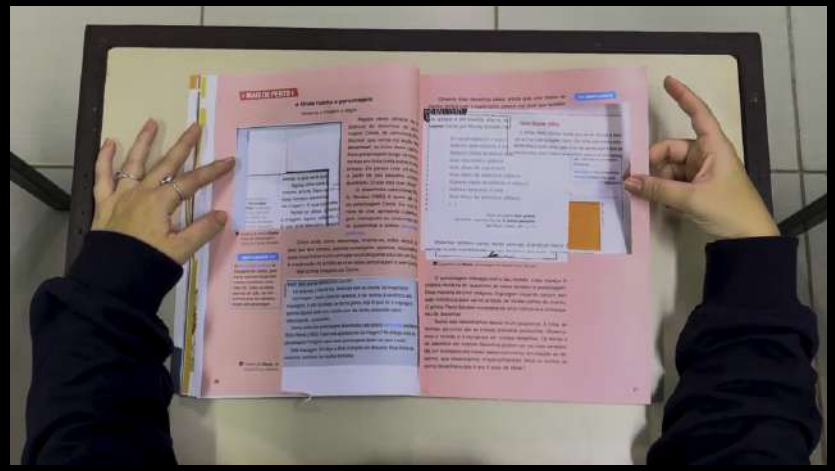
e de suas implicações. É importante dizer que desafios podem ser encontrados na hora de tentar uma aproximação dos conteúdos com as mídias. O quanto é possível trabalhar com esses dispositivos e torná-los aliados em uma sociedade que por vezes nega os conhecimentos científicos em detrimento de imagens virais e vídeos curtos trazendo os conteúdos de forma rasa? Ou o quanto os estudantes estão olhando para as mídias como um meio facilitador que encurta o caminho em vez de uma potência para o aprendizado? O quanto eles estão dispostos a assistir uma aula de cinquenta minutos se formataram seu olhar para vídeos de trinta a quarenta segundos?

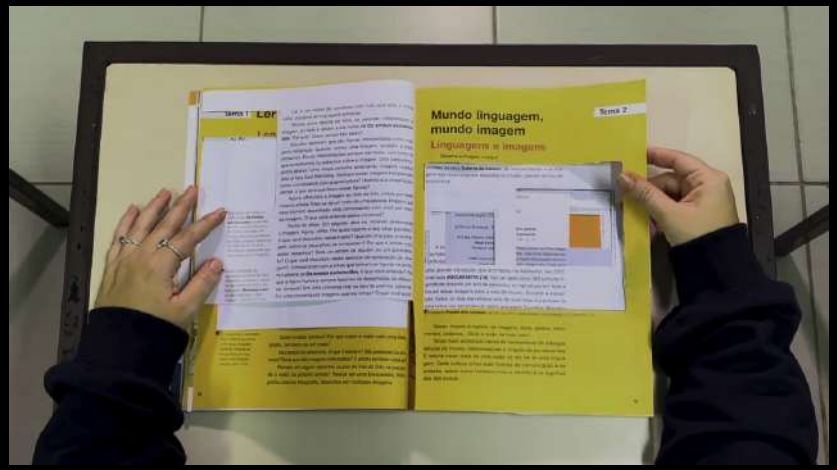
Encarando esses medos e investindo em uma educação visualmente consciente, a escola acaba por se posicionar como agente transformador e não apenas como transmissora de conteúdos para alunos passivos, preparando-os para enfrentar as questões do mundo contemporâneo, formando-os para uma sociedade mais inclusiva, crítica e conscientemente conectada.

/AMPLIAÇÃO 5

FALTA







42. FALTA (2023), **ANA CAROLINA PIMENTEL**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o período estudando sobre fotografia e atuando profissionalmente nesse campo, ouvi diversas vezes que nosso olho é como uma objetiva da câmera: o diafragma funciona como nossas pupilas, a cortina do obturador funciona como nossas pálpebras e assim sucessivamente. Enquanto escrevia esse trabalho de conclusão de curso, juntamente com os conhecimentos agregados durante as disciplinas, a iniciação científica e a prática no grupo de pesquisa que abriram meu interesse pelo tema, refleti que essa frase precisaria ser atualizada pelo menos para mim. Não é apenas nossos olhos que se comparam às câmeras; nossos lábios falam através de imagens, pensamentos são expressados através de memes, emojis e fotos virais, nossos dedos captam e compartilham nossas percepções de mundo e muitas dessas imagens expressam nossos desejos e identidades. Eu poderia arriscar dizer que a câmera (estendendo-se principalmente para as câmeras tão compactas dos *smartphones*) se compara ao corpo inteiro.

Chego às considerações da pesquisa baseando-me nas leituras, balizando-me em Fontcuberta (2014; 2016) e seus estudos acerca da pós-fotografia, considerando-a a partir de características que rompem com o modelo anterior, a colocando para além de uma fotografia comum meramente capturada por um dispositivo eletrônico. O autor (2016, p. 28) afirma, como dito anteriormente, que a pós-fotografia se agacha atrás da fotografia, que agora se torna a fachada simples de um edifício cuja estrutura interna foi completamente remodelada. É como olhar para uma linguagem conhecida, mas que essencialmente opera um novo conjunto de regras. “Essa estrutura interna é conceitual e ideológica. Precisamente, a substituição de muitas de suas funções germinais e de suas características ontológicas é o que origina essa condição pós-fotográfica”.

A mudança de perspectiva que a linguagem fotográfica apresenta, Fontcuberta nomeia como “funções germinais” da fotografia, mobilizada sobretudo pela inserção das novas tecnologias e pela democratização dos dispositivos de captura de imagens ocorrida nos últimos anos. Ao facilitar o acesso a estes dispositivos e fazê-lo de modo que as capturas se tornaram quase infinitas, se transformou toda a estrutura conhecida até então: os momentos em que as fotografias eram reservadas, a utilização de câmeras somente pelos adultos, o pensamento acerca dos poucos cliques disponíveis, a

disposição dessas fotografias físicas em quadros, caixas e álbuns, a noção de autoria, apropriação e montagem, entre outras características que tornaram a imagem fotográfica uma linguagem amplamente utilizada.

Durante o processo de pesquisa, não restaram dúvidas sobre o quanto essas imagens estão entrelaçadas ao nosso cotidiano e o quanto são importantes para a vida contemporânea, principalmente se pensarmos isso atrelado ao surgimento das redes sociais. Essa importância se torna evidente principalmente quando Acaso (2022, p. 10) afirma que "as imagens constroem formas de vida porque se repetem continuamente até se tornarem o que entendemos como realidade". O fato de sermos produtores e consumidores de imagens e estarmos constantemente lidando com elas em rede, como refletido em vários dos ensaios desta pesquisa, amplia a necessidade de olharmos para elas de forma mais crítica. Acaso (2006; 2022) defende que aprender a ler os signos da linguagem visual torna os sujeitos mais independentes visualmente, uma vez que essas imagens estão atreladas a hábitos de consumo e ao estabelecimento de padrões de beleza que influenciam a nossa construção pessoal e as coisas que almejamos. A autora também afirma que aprendemos a ler e a escrever como parte fundamental das nossas vidas, durante a nossa formação escolar e pessoal, porque entendemos que compreender o próprio idioma e dominar a linguagem textual é importante. Mas, ainda segundo a autora, esse equivalente não se aplica à linguagem visual, "Aprendemos a ler e construir imagens de forma automática, inconsciente e desestruturada, o que confere grande poder à linguagem visual em nossas vidas" (ACASO, 2022, p. 30).

Uma parte fundamental da pesquisa buscou defender que ensinar a ler imagens é urgente, que é preciso olhar para elas e que os sujeitos precisam ser fluentes nessa linguagem porque os dispositivos eletrônicos estão presentes na vivência diária dos estudantes e nas salas de aula, mesmo com os esforços para proibi-los. As imagens chegam à escola com os alunos, seja através de repertório, do tempo que passam em rede e dos produtos da cultura visual que consomem. Autores e artistas contemporâneos já incorporam essas discussões em suas práticas, que podem ser trabalhadas em sala de aula, com temáticas que abordam o cotidiano e discussões inerentes à vivência, como diversidade, pautas sociais, entre outras. Os arte/educadores podem desempenhar esse papel, ainda que a imagem não esteja presente apenas no campo da arte. Professores de história, por exemplo, podem pensar a respeito das imagens históricas e da construção das identidades de um povo a partir de um referencial imagético. Portanto, tornar a escola apta à leitura de imagens é construir um ambiente onde os alunos têm acesso a sua própria independência visual. A partir dessa construção, os pilares dessa pesquisa se costuram: **imagem/pós-fotografia/educação.**

O tempo dedicado a esse estudo e aos anteriores nas pesquisas de iniciação científica reverberou imageticamente também na minha produção e formação en-

quanto artista visual. A fruição e reflexão acerca das leituras e discussões nas orientações das pesquisas gerou as ampliações presentes como resposta de cada ensaio do trabalho de conclusão, as *ampliações*. Embora fosse familiarizada com a fotografia, fui levada a experimentar outras linguagens e posso afirmar que essa pesquisa também modificou o meu modo de pensar acerca das minhas próprias produções do âmbito profissional. Não apenas as reverberações práticas compuseram esse trabalho, mas também os ensaios textuais que escrevi para o site do Grupo de Pesquisa Entre, que de alguma forma pensam as questões cotidianas que permeiam as discussões centrais entre arte, imagem, pós-fotografia e educação. Também tive a oportunidade de utilizar os conhecimentos agregados pelas práticas do grupo, leituras e escritas no desenvolvimento das práticas nos estágios obrigatórios propostos pelo currículo do curso.

O maior desafio dessa pesquisa está também na sua maior potência; na vida em rede, onde tudo se atualiza muito rapidamente e nem todos os tópicos conseguem ser vistos ou incorporados. Durante a escrita dos ensaios, informações iam surgindo à medida que a pesquisa avançava e então novas modificações precisaram ser feitas até o fim. Enquanto as leituras estavam sendo realizadas, produtos tecnológicos iam sendo lançados ou popularizados e com isso se abriam outros debates que não puderam ser abordados, mas que são igualmente importantes. Todavia, isso também é a maior potência de se viver e pesquisar sobre as redes e a contemporaneidade, é um trabalho inesgotável. Enquanto a pesquisa se concluía, surgiu uma necessidade de um olhar para as ferramentas de inteligência artificial, que não puderam ser abordadas. As inteligências artificiais se tornam cada vez mais populares e acessíveis, gerando debates e discussões sobre suas limitações e potencialidades que são totalmente inerentes à pós-fotografia e à arte.

Entendo a dificuldade de se trabalhar um assunto que está sendo reconfigurado sequencialmente, mas isso também me motiva a produzir e problematizar sempre que agrego novos conhecimentos e disponho de outras possibilidades e tecnologias que não param de surgir ou se atualizar. Esse trabalho marca o começo do meu interesse por novas questões sobre a fotografia, que vão além do domínio da técnica da linguagem fotográfica e da compreensão da câmera em si, me mostrando várias possibilidades de reverberação que ainda quero ampliar e trabalhar como pesquisadora, como fotógrafa, como artista e, principalmente, na futura jornada enquanto professora.

REFERÊNCIAS

ACASO, María. **Esto no son las Torres Gemelas:** Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2006.

_____; MEGÍAS, Clara. **Art thinking**: Cómo el arte puede transformar la educación. Barcelona: Paidós educación, 2017.

_____; MEGÍAS, Clara. **Soberanía visua**l: Una guía para la autogestión de las imágenes. Barcelona: Paidós educación, 2022.

ANSA BRASIL. **Livro de selfie de Kim Kardashian vende milhares de cópias**. Ansa Brasil, 18 Mai. 2015. Disponível em: <https://www.acritica.net/editorias/geral/livro-de-selfie-de-kim-kardashian-vende-milhares-de-copias/148560/>. Acesso em: 28 Abr. 2023.

BARBOZA, Helena Pereira. **"New Post No Feed" e repertório imagético:** Redes sociais na formação de arte/educadores, 2021. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

BARREIROS, Isabela. **Muito antes de Paris Hilton**: A primeira selfie da história foi tirada em 1839. Uol: Aventuras da História, 2019. Disponível em <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/primeira-selfie-da-historia-foi-tirada-em-1839.phtml>. Acesso em: 28 Abr. 2023.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

FERNANDES, Ana Maria Peixoto. **Selfie**: A força comunicacional do autorretrato que as redes sociais reinventaram. Tese (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais. Universidade do Minho. 2015.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

_____. **La furia de las imágenes**: Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis: Vozes, 2018.

_____. **Sociedade Paliativa**: A dor hoje. Petrópolis: Vozes, 2021.

JAAR, Alfredo. Catálogo da exposição. **O lamento das imagens de Alfredo Jaar**. São Paulo: Sesc Pompeia, 2021.

KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: Em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Alienígenas na sala de aula**: Uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

PIPA, Prêmio. Rosângela Rennó apresenta "Pequena Ecologia Da Imagem". **Prêmio Pipa**, 2022. Disponível em <https://www.premiopipa.com/2022/01/rosangela-renno-apresenta-pequena-ecologia-da-imagem/>. Acesso em: 15 Mai. 2023.

RAUEN, Roselene Maria; MOMOLI, Daniel Bruno. Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 11, p. 51-73, 2015.

REDAÇÃO. Selfie do Oscar surpreendeu até a Samsung, garante empresa. **Exame**, 2014. Disponível em <https://exame.com/marketing/selfie-do-oscar-surpreendeu-ate-a-samsung-garante-empresa/>. Acesso em: 28 Abr. 2023.

RENNÓ, Rosângela. Catálogo da exposição. **Pequena ecologia da imagem**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.

ROBINSON, Ken. **Mudando paradigmas da educação**, Ken Robinson (legendado). Canal Marlon Machado, YouTube, 21 abr. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yaGiz2JqS2c>. Acesso em 01 Jun. 2023.

ROCHA, Julia; PIMENTEL, Ana Carolina Ribeiro. Formação do olhar a partir de um referencial imagético: A pressão estética sobre o corpo feminino. **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, Santa Maria, vol. 15, e.26, p. 01-18, 19 Dez. 2022.

ROSA, Letícia Gonçalves. **Alfabetização do olhar**: Educação emancipatória em uma cultura imagética, 2022. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Pedagogia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

SANTOS, Ana Luiza; JACOBS, Edgar. **O videomonitoramento dentro das salas de aula**. Jacobs Consultoria, 2019. Disponível em: <https://www.jacobsconsultoria.com.br/post/o-videomonitoramento-em-salas-de-aula>. Acesso em: 12 Fev. 2023.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

SOUZA, Any Karoliny Wutke. **Potencialidades do uso do celular no ensino da arte**: Uma reflexão a respeito da juventude, da escola e do ensino da arte contemporânea, 2019. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

TETE, Gleyson. **Videomonitoramento em escolas pode virar lei**. Assembleia Legislativa do Espírito Santo. Notícia. 03 Mar 2023. Disponível em: <https://www.al.es.gov.br/Noticia/2023/04/44501/videomonitoramento-em-escolas-pode-virar-lei.html> Acesso em: 25 Jun 2023.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Corpo e gênero em Rosângela Rennó - O arquivo universal e outros arquivos. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, 2006, Florianópolis. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7**, 2006.

WELLE, Deutsche. Disputa em torno de selfie de macaco chega ao fim. **G1**, 2017. Disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/disputa-em-torno-de-selfie-de-macaco-chega-ao-fim.ghtml>. Acesso em: 28 Abr. 2022.

ZANIN, Larissa Fabrício. Processos de significação na arte e na educação. In: DADALTO, Maria Gorete; REBOUÇAS, Moema Martins (orgs.). **Modos de ser professor na arte e na contemporaneidade**, Vitória: EDUFES 2017.

IMAGENS

Imagem 1 – Frame da obra *Terra de José Ninguém* (2021), de Rosângela Rennó, disponibilizada pela artista

Imagem 2 – Colagem digital com vários frames da obra *Terra de José Ninguém* (2021), de Rosângela Rennó, disponibilizada pela artista

Imagem 3 – Frame da obra *Terra de José Ninguém* (2021), de Rosângela Rennó, disponibilizada pela artista

Imagem 4 – Frame da obra *Terra de José Ninguém* (2021), de Rosângela Rennó, disponibilizada pela artista

Imagem 5 – Frame da obra *Terra de José Ninguém* (2021), de Rosângela Rennó, disponibilizada pela artista

Imagem 6 – Colagem digital de capturas de tela de conversas de ***WhatsApp***. Fonte: autoria própria

Imagem 7 – Captura de tela de conversa de ***WhatsApp.*** Fonte: autoria própria

Imagem 8 – Captura de tela de conversa de ***WhatsApp***. Fonte: autoria própria

Imagem 9 – *"Você não é todo mundo"* (2023), de Ana Carolina Pimentel. Ampliação 1. Disponível em: <https://www.entrepesquisa.com.br/post/nao-e-todo-mundo>

Imagem 10 – *O Lamento das Imagens* (2002), de Alfredo Jaar. Fonte: ArteVersa. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/alfredo-jaar-excesso-ausencia-e-politica-das-imagens/>

Imagem 11 – *Cultura = Capital* (2011), de Alfredo Jaar. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/exposicoes/7455>

Imagem 12 – *O Som do Silêncio* (2006), de Alfredo Jaar. Fonte: Revista ARTISHOCK. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2014/12/21/alfredo-jaar-exhibe-chile-emblematica-obra-the-sound-of-silence/>

Imagem 13 – *O abutre e a menina* (1993), de Kevin Carter. Fonte: Observatório do Terceiro Setor. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/foto-o-premio-e-o-suicidio/>

Imagem 14 – *Geografia = Guerra* (1989), de Alfredo Jaar. Fonte: Sesc São Paulo. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/alfredo-jaar-todo-ato-estetico-e-um-ato-politico/>

Imagem 15 – *Sombras* (2014), de Alfredo Jaar. Fonte: Revista ARTISHOCK. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2015/03/19/alfredo-jaar-shadows/>

Imagem 16 – ***Sombras*** (2014), de Alfredo Jaar. Fonte: Revista GalleriesNow. Disponível em: <https://www.galleriesnow.net/shows/alfredo-jaar-shadows/>

Imagem 17 – *Você Não Tira Uma Fotografia*. Você Faz Uma Fotografia (2013), de Alfredo Jaar. Fonte: 34ª Bienal. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/exposicoes/7455>

Imagem 18 – ***Foto da foto*** (2023), de Ana Carolina Pimentel. Ampliação 2. Disponível em: <https://www.entrepesquisa.com.br/post/foto-da-foto>

Imagem 19 – Colagem digital de obras de Rembrandt. Obras presentes, em ordem: *Autorretrato com uma Gorjeira e Boina* (1629), *Self-Portrait with Shaded Eyes* (1634), *Autorretrato usando um colar e chapéu preto* (1632), *Autorretrato* (1636-1638), *Autorretrato* (1669)

Imagem 20 – Colagem digital de obras de Frida Kahlo. Obras presentes, em ordem: *Autorretrato con pelo corto* (1940), *Autorretrato com um vestido de veludo* (1926), *Autorretrato com cabelo solto* (1947), *Autorretrato com Bonito Papagaio e Borboleta* (1941), *A Coluna Partida* (1944)

Imagem 21 – Autorretrato de Robert Cornelius (1839). Fonte: Hypeness. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2019/05/nem-britney-nem-paris-hilton-essa-foi-a-primeira-selfie-da-humanidade/>

Imagem 22 – Colagem digital de duas fotografias de Joseph Byron (1920). Disponível em: <https://es.quora.com/Qui%C3%A9n-invent%C3%B3-el-selfie>

Imagem 23 – "Tropecei num lance de escadas e aterrei primeiro com os lábios – por pouco não foram os dentes também. Desculpem a focagem, mas isto foi só um 'selfie'" (2002). Disponível em: <https://www.armidaleexpress.com.au/story/5325317/how-a-drunken-night-out-in-armidale-invented-the-word-selfie/>

Imagem 24 – Captura de tela da postagem (2002). Fonte: Mail Online. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3061118/Australia-revealed-invented-word-selfie-2000-Aussie-phrases-words-added-Oxford-Dictionaries.html>

Imagem 25 – *24hrs in photos* (2011), Erik Kessels. Disponível em: <https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos>

Imagem 26 – *If only Bradley's arm was longer*. Best photo ever. #oscars (2014). Ellen DeGeneres. Fonte: Twitter

Imagem 27 – *Selfie tirada por um macaco da espécie Macaca nigra* (2011). Fonte: G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/disputa-em-torno-de-selfie-de-macaco-chega-ao-fim.ghtml>

Imagem 28 – Capa do livro *Kim Kardashian West: Selfish* (2015). Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Kim-Kardashian-West-Selfish/dp/0789329204>

Imagem 29 – *Diário visual* (2023), de Ana Carolina Pimentel. Ampliação 3. Disponível em: <https://www.entrepesquisa.com.br/post/diario-visual>

Imagem 30 – Colagem digital com vários *frames* retirados de obras audiovisuais que abordam câmeras de segurança, ou de portais de notícias pela web. Fonte: autoria própria

Imagem 31 – Colagem digital com *frames* de vídeo de TikTok de @isabellafons1. Disponível em: <https://twitter.com/brgms-ch/status/1530358890176688128>

Imagem 32 – *Frame* de videoclipe da música Paper, de The Get Out Clause. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqxYlvjIEw4>

Imagem 33 – *Street Ghosts* (2012-2017), de Paolo Cirio. Disponível em: <https://paolocirio.net/work/street-ghosts/>

Imagem 34 – *Street Ghosts* (2012-2017), de Paolo Cirio. Disponível em: <https://paolocirio.net/work/street-ghosts/>

Imagem 35 – *Vigia* (2023), de Ana Carolina Pimentel. Ampliação 4. Disponível em: <https://www.entrepesquisa.com.br/post/vigia>

Imagem 36 – Colagem a partir de frames de vídeos do TikTok

Imagem 37 – *Monstrous Feminine* (2016), Jessica Ledwich. Disponível em: <https://www.jessicaledwich.com/work/monstrous-feminine>

Imagem 38 – *Monstrous Feminine* (2016), Jessica Ledwich. Disponível em: <https://www.jessicaledwich.com/work/monstrous-feminine>

Imagem 39 – *Hulk* (2022), de João Paulo Baliscei. Fonte: Instagram do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjAl5klA1YlxYUzKJPcb7r3PaiSlydmJzYm-Y40/>

Imagem 40 – *Super-Homem* (2022), de João Paulo Baliscei. Fonte: Instagram do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ci-WzqSg5nGzSJu3dO1If6infgITGNQf-Sex1LM0/>

Imagem 41 – *Carrying the cross* (2019), de Filipe Vilas-Boas. Disponível em: <https://filipevilasboas.com/Carrying-The-Cross/>

Imagem 42 – *Falta* (2023), de Ana Carolina Pimentel. Ampliação 5. Disponível em: <https://www.entrepesquisa.com.br/post/falta>