

Transbordar o passado: fotografia como documento e arte contemporânea

Overflowing the past: photography as document and contemporary art

Camila Monteiro Schenkel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

ORCID: 0000-0002-5912-6308

Resumo

O presente artigo reflete sobre possibilidades da fotografia documental na arte contemporânea tomando como fio condutor as ideias de Olivier Lugon, Michel Poivert e Maria Lind e os trabalhos *Ontem sonhei com dias melhores* (2013), de Fernanda Gassen, *Dissonante, Vago* (2013), do coletivo Garapa, e *Cabanagem* (2015), de André Penteadó. Inicialmente, problematiza a oposição histórica estabelecida entre as categorias de arte e documento para, a seguir, discutir o atual destaque conferido a práticas documentárias no campo artístico. Os trabalhos analisados revisam e ampliam a tradição da fotografia documental, constituindo uma forma de investigar a realidade na qual a imagem se apresenta como uma visão parcial e subjetiva, frequentemente combinada a outras imagens e textos para perturbar as narrativas estabelecidas.

Palavras-chaves

Fotografia documental. Arte contemporânea. Documento. Ficção.

Abstract

*This article investigates the current importance of documentary photography in contemporary art, taking as its starting points the ideas of Olivier Lugon, Michel Poivert and Maria Lind and the artworks *Ontem sonhei com dias melhores* (2013), by Fernanda Gassen, *Dissonante, Vago* (2013), by Garapa collective, and *Cabanagem*, by André Penteadó. It initially discusses the historical opposition between art and document and, after, the reasons which sustain the prominent position of documentary practices in the artistic field. The works studied revise and broaden the tradition of documentary photography, offering a way to investigate reality in which the image is presented as a partial and subjective vision, often combined with other images and texts to disturb established narratives.*

Keywords

Documentary photography. Contemporary art. Document. Fiction.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

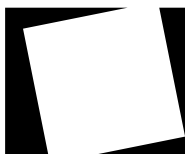
A fotografia: entre documento e arte contemporânea é o título de um livro publicado originalmente em francês por Andre Rouillé no início dos anos 2000. Cobrindo um arco temporal que se estende dos primórdios da fotografia até o protagonismo que o meio assumiu no cenário artístico a partir do final do século XX, a obra representou uma contribuição significativa para as discussões contemporâneas sobre as relações entre fotografia e arte. Retomando a pergunta que mobilizou o debate cultural do século XIX —“uma imagem tecnológica pode fazer parte da categoria ‘arte’?” (2009, p. 233)—, Rouillé traça uma história desse meio de produção de imagens a partir de dois caminhos. De um lado, a arte dos fotógrafos, ou seja, a fotografia com ambições autorais produzida por pessoas especialistas na técnica, que evoluem em um campo próprio. De outro, a fotografia dos artistas, caminho estruturado a partir do impressionismo, pontuado pela recusa e posterior incorporação da imagem fotográfica na produção de artistas modernos e contemporâneos. Para o autor, as práticas fotográficas teriam oscilado, desde seu surgimento, entre essas duas posições distintas e até mesmo conflitantes.

Deixando de lado os detalhes da análise de Rouillé, talvez seja interessante voltarmos nossa atenção para o nome de seu livro, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*,¹ como forma de introduzir as perguntas que pautam a presente reflexão. A escolha pela preposição *entre* evidencia que o autor tratará de assentar a fotografia em meio a dois territórios distintos, o da arte e o do documento, para narrar e relacionar de maneira paralela, em um único livro, práticas que desde seu início foram múltiplas e heterogêneas. Ainda que no título esses dois territórios estejam potencialmente ligados pelo conector *E*, ao longo dos capítulos eles são apresentados como distintos. A fotografia seria, portanto, *ou arte ou documento*. Essa postura binária se estenderá, ainda, ao olhar que Rouillé lança sobre seus praticantes:

A distinção entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas é bastante fácil. Ela se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos-artistas. Ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível do campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista. Dois mundos, o da fotografia e o da arte, assim se enfrentam, e, muitas vezes, ignoram-se (2009, p. 235).

1 No original, *La photographie: Entre document et art contemporain*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

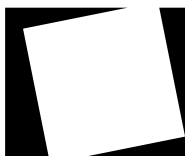
O livro dá especial atenção às décadas de 1980 e 1990, quando a imagem fotográfica conseguiu conquistar autonomia e reconhecimento no campo da arte ao representar ao mesmo tempo uma possibilidade de retorno à representação e uma resposta à desmaterialização do objeto artístico. Esse tipo de imagem, no entanto, teria pouco a ver com a fotografia dos fotógrafos: “Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos” (2009, p. 287).

Uma série de eventos e publicações recentes, no entanto, nos indica que a fotografia que atualmente se destaca no cenário artístico contemporâneo é, em grande parte, marcada por traços e preocupações documentais,² embaralhando as distinções postuladas por Rouillé. A relevância adquirida a partir dos anos 2000 por uma série de artistas que operam com práticas documentárias calcadas na imagem fotográfica parece nos indicar que não estamos mais operando com distinções binárias ou fronteiras bem delimitadas. Em um momento de tensões sociais e crescente politização dos debates artísticos, arte e documento frequentemente se misturam, assim como cada vez mais fotógrafos de formação circulam pelos grandes eventos de arte contemporânea.

A forte presença de práticas artísticas documentárias no contexto artístico contemporâneo pode ser compreendida, conforme aponta Julian Stallabrass (2013), a partir de razões interligadas, tanto internas quanto externas ao campo da arte: por um lado, o desenvolvimento da tecnologia digital e da comunicação em rede, que possibilitou a produção de fotografias e vídeos com custos cada vez mais baixos ao mesmo tempo em que tornou a mídia mais participativa, diluindo a separação entre produtores e consumidores de informação; e, por outro lado, a globalização da arte contemporânea, que permitiu a entrada de artistas de fora da Europa e dos Estados Unidos no grande circuito, trazendo outras referências e posições políticas ao cenário das grandes exposições.

2 Autores como Alfredo Cramerotti (2009) e Sophie Berrebi (2014) apontam como evidência dessa crescente importância exposições como a Documenta 11 - Platform 5 (Kassel, 2002), True Stories (Rotterdam, 2002), Ficciones Documentales (Barcelona, 2003), Aufden Spurenden Realen: Kunst und Dokumentarismus (Vienna, 2003), Experiments with Thruth (Philadelphia, 2004-5), Do You Believe in Reality (Taipei Biennial, 2004), The Need to Document (Basel e Lüneburg, 2005), e Reprocessing Reality (Château de Nyon, 2005). Cornelia Lund também destaca um aumento sem precedentes de práticas documentais no campo da arte, com especial foco nos cruzamentos entre cinema e arte (LUND, 2019).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Mas que caminhos nos aponta a produção de artistas e fotógrafos que adotam o formato documental em tentativas de dar conta da complexidade contemporânea? Que outras visões e narrativas essas práticas engendram? Para avançarmos nessa investigação, gostaria de recuperar, em um primeiro momento, um breve histórico da relação dialética entre arte e documento que caracterizou diferentes momentos da história da arte, especialmente a partir do surgimento da fotografia. Podemos percebê-la, por exemplo, no interesse dos surrealistas pelas imagens produzidas na virada do século XX por Eugène Atget, que, anunciando seus serviços de *produtor de documentos para artistas*, se dedicou a registrar uma Paris prestes a desaparecer; ou no estilo documental desenvolvido na Alemanha e nos Estados Unidos nos anos 1930 e 1940 por figuras como August Sander e Walker Evans, respectivamente (Lugon, 2009). Trata-se, no entanto, de uma relação conflituosa, atravessada pelo senso comum que considera o documento, especialmente o fotográfico, como uma reprodução neutra e objetiva do real e, portanto, uma categoria oposta à de obra de arte (Poivert, 2006).

Por muito tempo, a fotografia foi considerada um tipo de imagem aquém das qualidades exigidas pelo campo artístico. Mais do que um problema formal, o que parecia estar em jogo era a questão de agência do fotógrafo em relação à imagem produzida, considerada muitas vezes como resultado objetivo de um processo maquínico, ou seja, uma simples designação das coisas como elas são. Ao colocar um novo problema – “como distinguir entre o que pertence à imagem e o que pertence propriamente ao real, quando se está diante de uma imagem cuja especificidade consiste em ser apreendida do real?” (Schaeffer, 1996, 142-143) –, o caráter técnico da fotografia desafiou o pensamento estético de uma modernidade dividida entre o homem e a máquina.

As primeiras estratégias de legitimação adotadas por fotógrafos oitocentistas tomaram como parâmetro o cânone das Belas-Artes e procuraram destacar a subjetividade e artesanania de seus processos em detrimento do automatismo da técnica (Fabris, 1998). A seguir, ao longo da primeira metade do século XX, os esforços se alternaram entre destacar as dimensões subjetivas que perpassam a imagem fotográfica ou, contrariamente, assumir sua condição de imagem automática e seu potencial de registro, ou seja, seu caráter documental.

Nesse sentido, é interessante considerar a interdependência dos processos que possibilitaram que a fotografia fosse vista como de viés

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

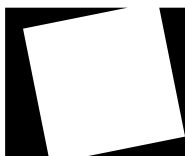
artístico ou documental. Como destaca Olivier Lugon (2009), só foi possível classificar uma imagem fotográfica como *documental* a partir do momento em que ela também pôde ser vista como arte. Antes disso, tachar uma fotografia de documental seria uma redundância, já que todas imagens desse tipo, de maneira geral, já se encontravam associadas à ideia de prova ou de evidência objetiva. Como nos lembra o autor, “o lema documental, que poderia ser considerado como um antônimo de ‘artístico’, é fundamentalmente uma emanção do âmbito artístico. Só os fotógrafos que anteriormente tratavam de se situar em relação a um enfoque artístico [...] precisaram dele” (2009, p. 361). Não por coincidência, como destaca Lugon, foi justamente a partir da propagação do pictorialismo, uma prática fotográfica deliberadamente artística, entre o final do século XIX e início do XX, que o documental deixou de ser uma característica intrínseca do meio para se tornar um tipo de atuação almejada por determinados fotógrafos.

Não há ou houve consenso, no entanto, em relação ao que precisamente seria essa fotografia documental. Em suas diferentes incidências ao longo do século XX, Lugon identifica como ponto de convergência uma “fé comum na capacidade das imagens para transmitir um saber útil à comunidade” (2009, p. 357) acompanhada pela “pretensão de um respeito muito geral pelo objeto mostrado, o desejo de exibir ‘as coisas como elas são’, de proporcionar dados fiáveis e autênticos sobre elas, evitando qualquer adorno que altere a integridade da realidade” (2009, p. 359).

Se por um lado observamos ainda hoje essa aposta na potência das imagens documentais como forma de compreender e problematizar a realidade, por outro, a busca por uma representação o mais transparente possível parece ter sido deixada de lado em muitas das práticas documentárias contemporâneas. Em um mundo globalizado marcado pelo declínio da mídia tradicional e por crises de diferentes ordens (políticas, econômicas, sanitárias, ambientais), o campo da arte parece encontrar nas formas documentárias um importante recurso de registro, mediação e revisão. Em um contexto de esfacelamento de narrativas e da própria ideia de verdade, ainda que a representação fiel da realidade seja considerada impossível, “ainda assim é necessário experimentar e articular condições reais” (Lind, 2008, p. 15).

As transformações dos modos de produção de imagens e de comunicação observadas nas últimas décadas criaram um terreno fértil

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

para práticas documentárias que não perdem de vista o mundo exterior, ao mesmo tempo em que colocam os seus próprios recursos em xeque. Para Grant Kester,

o novo documentarismo apresenta uma promessa de uma prática artística que consegue pensar por meio de seu posicionamento dentro do mundo da arte institucionalizado, e ao mesmo tempo se engaja em uma autoanálise crítica de suas próprias estratégias de representação (1987, s.p.).

Nessas abordagens ampliadas e críticas do formato documental, artistas expõem a parcialidade e a limitação de seus relatos, explorando linguagens artísticas variadas ou mesmo elementos ficcionais. Essas produções se apresentam como formas potentes para investigar os mecanismos de construção de verdade e questionar a história oficial, possibilitando novas maneiras de olhar tanto para o presente quanto para o passado, por mais familiares ou distantes que pareçam.

Acredito que esse movimento de retomada documentária observado em publicações e eventos do norte global também seja identificável em meio à produção de artistas contemporâneos brasileiros, igualmente imersos no ambiente de precarização e crises do capitalismo tardio e de declínio da mídia tradicional, que procuram responder, por meio da arte, a problemas de suas realidades. Nas próximas páginas, gostaria de destacar três produções que considero emblemáticas nesse sentido. Trata-se de um conjunto de trabalhos produzidos nos primeiros anos da década de 2010, que recorrem a estratégias de imaginação e encenação para investigar levantes da história do Brasil em diferentes períodos. Não por acaso, os três são atravessados pelos protestos que tomaram as ruas de cidades de diferentes portes em todos os estados brasileiros a partir de meados de 2013 no maior movimento de massas ocorrido no país desde as Diretas Já, cujas causas e efeitos, dez anos depois, ainda tentamos compreender.

A utopia e a desilusão das jornadas de 2013 estão presentes já no título do primeiro deles, *Ontem sonhei com dias melhores* (2016-2017), de Fernanda Gassen (São João do Polêsine, RS, 1982). A frase que nomeia o trabalho sinaliza, também, um envolvimento pessoal da artista e seu ponto de vista particular em relação ao turbilhão popular que logo seria cooptado pelas elites econômicas e por uma agenda de direita para a seguir desaparecer.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A obra materializa-se, à primeira vista, em um formato bastante comum à tradição da fotografia documental: uma série de 12 imagens em preto e branco, de pequeno formato. A sequência apresenta três pessoas jovens, duas mulheres e um homem, realizando movimentos em uma sala vazia sobre um piso de madeira. Eles interagem entre si em movimentos que evocam uma luta silenciosa, ainda que de violência contida. Seus corpos e a maneira como estão vestidos – todos com um macacão justo preto, que cobre e delinea suas pernas, mas deixa seus braços de fora – remetem a um contexto de dança contemporânea (figuras 01 e 02).

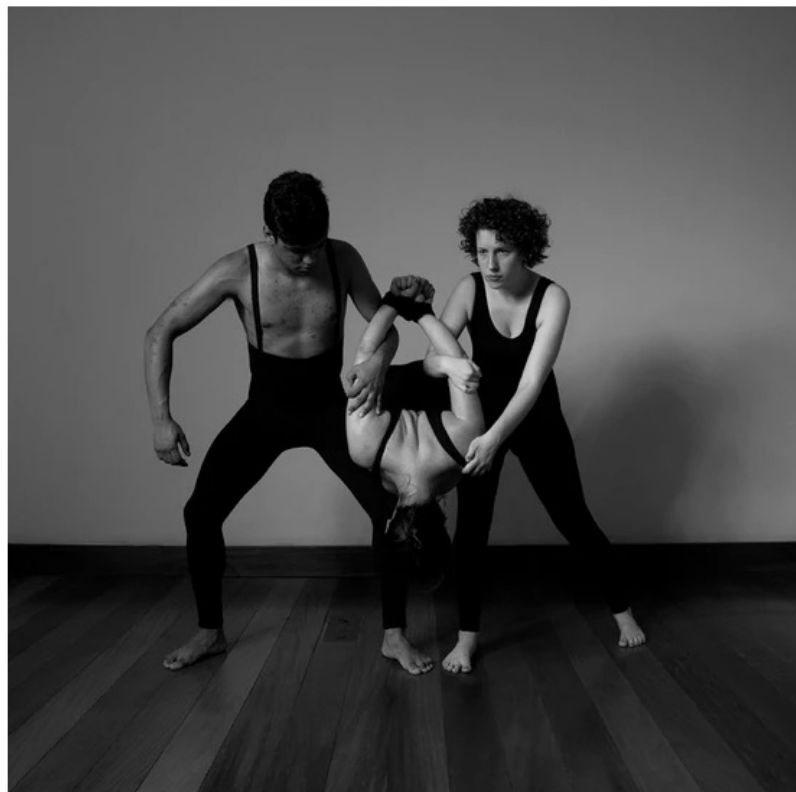
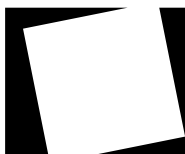


FIG. 01 e 02:
*Ontem sonhei com
dias melhores,*
(detalhe), 2016-2017.
Dimensões variáveis.
Fotografia e edição:
Denise Helfenstein.
Dançarinos: Clarissa
Brittes, Andrei Martins
e Débora Jung. Fonte:
arquivo da artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Já em trabalhos anteriores, a produção da artista girava em torno de imagens pré-existentis tomadas como ponto de partida para a construção de fotografias como comentários visuais que depuram alguns de seus aspectos e os levam para outras direções. Na série *Convescotes* (2010-2013), por exemplo, ela realizava o que chamou de foto-eventos ao recriar eventos sociais retratados em quadros impressionistas ou pinturas holandesas do século XVII e registrá-los fotograficamente. Contrastando com essas referências visuais oriundas da tradição artística, o ponto de partida de *Ontem sonhei com dias melhores* são imagens que se multiplicavam nas redes sociais em 2013 (figura 01). Naquele momento, a popularização de aparelhos *smartphones* e de plataformas como o Facebook, que na época contava com 76 milhões de usuários,³ permitiu que pessoas em diferentes pontos do país compartilhassem instantaneamente registros dos embates entre polícias e manifestantes na onda de protestos que se espalhou pelo país, inicialmente direcionados ao aumento das tarifas de ônibus.

As imagens chamaram a atenção da artista por sua repetição e abundância, mas, especialmente, por explicitarem, com seus movimentos interrompidos pelo instantâneo fotográfico, a violência com que essas manifestações foram reprimidas. Gassen colecionou registros desses confrontos em diferentes cidades, sem saber ainda o que faria com eles (figura 03). Após um período de latência, no final de 2016 a artista convidou um pequeno grupo de dançarinos a reproduzir essas cenas para a produção de novas imagens. As fotografias coletadas do Facebook deram origem, então, a uma sequência de poses, uma partitura de movimentos que seriam a seguir recompostos e fotografados novamente.

FIG. 03:
Imagens coletadas
de redes sociais
que serviram de
referência para
*Ontem sonhei com
dias melhores*, 2013.
Fonte: arquivo da
artista.



3 <https://m.folha.uol.com.br/tec/2013/08/1326267-brasil-chega-a-76-milhoes-de-usuarios-no-facebook-mais-da-metade-acessa-do-celular.shtml>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

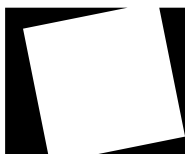
e-ISSN: 2179-8001

No ambiente hipertrofiado de imagens efêmeras das redes sociais, nos quais fotografias circulam repetidamente por um tempo para a seguir caírem no esquecimento, *Ontem sonhei com dias melhores* permite que os registros da repressão aos protestos de 2013 retornem à cena. Eles ressurgem, no entanto, em uma nova chave, desancorados do entorno no qual ocorreram e de referências geográficas. Livres do peso de prova visual, já não servem mais para identificar envolvidos ou comprovar a violência das polícias de diferentes estados. Não há mais cartazes, vitrines quebradas, veículos ou prédios, apenas duas ou três pessoas pinçadas em meio a uma massa confusa, cujos movimentos foram isolados, estudados e recriados. Levadas para o interior de uma sala vazia, essas figuras provocam um estranhamento em relação à memória visual desses eventos, ao mesmo tempo em que nos lembram de um mundo que já parece distante, quando quase dois milhões de pessoas (Nunes, 2022), movidas por insatisfações e reivindicações que vinham fermentando há anos, inesperadamente saíram às ruas, acreditando que poderiam interferir na ordem estabelecida.

Os protestos de 2013 também foram, de alguma forma, o ponto de partida de *Cabanagem* (2015), de André Penteadó (São Paulo, 1970), outro trabalho que revisita a tradição da fotografia documental a partir de estratégias contemporâneas. Impactado pelo que julgou ser uma quebra no comportamento dócil e complacente usualmente atribuído à população brasileira, Penteadó procurou antecedentes desse levante inesperado em uma longa lista de revoltas populares do passado do país. As informações encontradas levaram à elaboração do projeto *Rastros, traços e vestígios*, voltado para a investigação imagética de acontecimentos da história do Brasil ocorridos antes da invenção da fotografia, ou quando o meio ainda não havia se disseminado. Nesse processo, interessa-lhe, como apontou Alexandre Santos, dialogar com outras formas de iconografia, como a das obras de artes, e também discutir a própria concepção de documento (Santos, 2019, p. 6-7).

Inicialmente dirigida apenas a insurreições, a série já conta com trabalhos finalizados sobre a Cabanagem, a Missão Francesa (*Missão Francesa*, 2017) e a Revolução Farroupilha (*Farroupilha*, 2020). Com esse conjunto, Penteadó se propõe a produzir imagens contemporâneas relacionadas à memória de eventos passados, explorando suas conexões com o presente a partir de uma compreensão da história que se dá por camadas, com elementos que retornam ou se repetem ao longo do tempo (Penteadó, 2016). Em *Cabanagem*, o primeiro trabalho do ciclo,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 04:
André Penteadó, da
série *Cabanagem*,
2015. Paulo Cunha
/ Acará, agricultor
aposentado e
conhecedor das
histórias da região.
Fonte: arquivo do
artista.



o artista recuou ao Período Regencial, quando uma revolução social ocorrida na então província do Grão Pará entre 1835 e 1840, com forças rebeldes formadas majoritariamente pela população pobre em busca de melhores condições de vida e por membros de uma elite desejosa de maior influência política, deixou um saldo de mais de 30 mil mortos.

A metodologia de Penteadó envolveu uma pesquisa preliminar sobre os assuntos escolhidos, que serviu de base para a elaboração de uma lista de lugares a serem visitados, com temas a explorar e possíveis abordagens deles por meio de imagens. Ao longo de dois meses e meio, em uma investigação arqueológica e subjetiva, Penteadó percorreu localidades da região amazônica e conversou com alguns de seus residentes em busca de documentos e evidências imagéticas, factuais ou metafóricas, da revolta que dá título à obra. As 16 mil fotografias produzidas foram, ao longo de um ano, examinadas, organizadas e testadas, até chegar ao formato final de dois livros: um de capa verde, apenas com imagens de ambientes internos e externos, com 152 páginas; e outro, de capa vermelha e tamanho menor, com retratos das pessoas encontradas durante essa jornada e legendas com seus nomes, atividade e relação com a Cabanagem, com 56 páginas. Entre os retratados estão pessoas

como o segurança que o acompanhou durante a pesquisa de campo no Pará, historiadores, funcionários de museus e arquivos, descendentes de personagens ligados à revolta, políticos que reivindicam seu legado e moradores da região que até hoje perpetuam a memória oral dos acontecimentos (figura 04). Completa o conjunto um texto de Magda Ricci, historiadora da região, impresso em formato de folha de jornal. Sugestivamente intitulado *Para ver a Cabanagem*, o folheto contextualiza o conflito social e historicamente, apontando caminhos para buscarmos nas imagens do artista vínculos com o passado investigado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

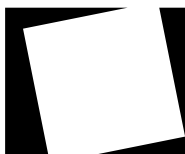
O livro dos lugares começa com registros da natureza frondosa da Amazônia (figura 05), inicialmente idílicos, mas que são logo invadidos pela atmosfera soturna que dá o tom ao restante das imagens. A seguir, uma sequência de fotografias de locais sem a presença humana aborda temas que se misturam, como a religião, a violência, a precariedade institucional e o desgaste do tempo (figura 06). A morte também aparece de maneira literal, por meio da inserção de imagens de cadáveres publicadas em jornais populares da região durante o período da realização da pesquisa.



A ausência da figura humana nos ambientes visitados é ressaltada pela iluminação seca do *flash* utilizado pelo artista, que lembra, em muitos momentos, a atmosfera fria e sinistra da fotografia forense, especialmente pela frontalidade de seus enquadramentos e pela riqueza de detalhes. Nesse sentido, o método de trabalho de Penteadó se aproxima do tipo de imagem definida por David Company como *fotografia tardia*: um tipo de índice de segunda geração, que registra não os acontecimentos em si, mas seus rastros e consequências (Company, 2007). Após um longo período de predomínio da fotografia instantânea, iniciado com os avanços técnicos do final do século XIX, Company identifica, a partir dos anos 1970, a restauração de um deslocamento temporal entre os acontecimentos e a produção de imagens fotográficas que procuram reportá-los. A hipótese do autor é que justamente no momento em que o vídeo substituiu a fotografia como formato de registro instantâneo das notícias, os fotógrafos começaram a agir *depois*, em vez de perseguir ou espreitar as ocorrências de interesse coletivo. Nesse tipo de prática, o

FIG. 05 e 06:
André Penteadó, da
série *Cabanagem*,
2015. Fonte: arquivo
do artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

“fotógrafo “aparece tarde, deambula pelos lugares onde aconteceram as coisas, somando os efeitos da atividade do mundo” (Campany, 2007, p. 137). A fotografia passa, a partir de então, a ser utilizada não para mostrar, mas para revisar os acontecimentos.

Em *Cabanagem*, a partir dessas diferentes peças que se complementam e se ativam – o livro verde, o livro vermelho e o ensaio de Ricci –, o que emerge é uma narrativa fragmentária e subjetiva desse levante, que amplia e se contrapõe à história oficial. Página a página, nas imagens construídas e combinadas pelo artista, mas também nas lacunas, se aninham conexões e reverberações dessa sangrenta revolução social não apenas com a sociedade paraense atual, mas com o Brasil como um todo.

Outro trabalho fotográfico desenvolvido em 2013 que revisita acontecimentos violentos da história brasileira a partir da imagem fotográfica e da combinação de elementos factuais e ficcionais é *Dissonante, Vago*, do coletivo Garapa, formado na época por Leo Caobelli (Pelotas, RS, 1980), Paulo Fehlauer (Mal. Candido Randon, PR, 1982) e Rodrigo Marcondes (São Paulo, SP, 1979). O projeto, contemplado com o XII prêmio Marc Ferrez de Fotografia, toma como ponto de partida a Coluna Prestes, movimento liderado por militares insatisfeitos com as oligarquias da República Velha que procurou promover uma revolta popular em busca de reformas políticas e sociais.

O grupo se propôs a reconstituir o trajeto de cerca de 25 mil quilômetros percorrido pelos revoltosos entre 1924 e 1927 a partir do ponto de vista de uma personagem fictícia: o geógrafo Breno Queiroz, contratado pelo grupo para atravessar o Brasil em busca dos vestígios de um levante ocorrido quase cem anos antes. Sua figura serve para dar objetividade e veracidade ao material apresentado, mas também para reunir e dar unidade a um processo de investigação e criação feito em partes pelos diferentes membros do coletivo.⁴ Ela evidencia, ainda, a dupla natureza da operação em curso: trata-se de uma narrativa que recupera e documenta esses fatos a partir do presente, ao mesmo tempo em que se assume como ficção, chamando a atenção para o papel do narrador e da subjetividade na produção dos relatos históricos.

4 A maior parte das viagens foi realizada por Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes. Leo Caobelli, responsável pelo trecho sul, optou por contratar um fotógrafo de Santo Ângelo para recolher o material, concretizando parcialmente a própria ficção do coletivo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Depois de dois meses de viagem, Breno Queiroz teria enviado ao coletivo uma caixa com seu diário, fotografias e objetos referentes à jornada, material posteriormente editado e apresentado pelo grupo em um site⁵ composto por 58 telas que podem ser percorridas sequencialmente, como as páginas de um livro. A primeira contém um breve texto de apresentação da missão conferida a Queiroz. A seguir, vemos duas fotografias de paisagens desabitadas tiradas de dentro de veículos e, na tela subsequente, um e-mail de despedida enviado em 15 de julho, após o geógrafo atingir o ponto de dispersão da coluna, com o seguinte texto:

É impossível sair ileso de uma jornada como essa. Há uma aura de mistério nesses sertões que acomete a todos que se aventuram por suas veredas. Não é à toa que muitos pereceram ou se extraviaram na tentativa de entendê-lo ou transformá-lo. O Brasil está além de qualquer entendimento. Somos ainda, tanto tempo depois de Euclides da Cunha, uma ficção geográfica (Garapa, 2013, tela 4).

A mensagem pode ser vista como um comentário sobre a impossibilidade da tarefa assumida não apenas por esse geógrafo ficcional, mas também pelo próprio coletivo. Entramos nessa narrativa, portanto, a partir de seu final, para então percorrer uma sequência mais ou menos cronológica de imagens e anotações realizadas entre Rio Grande do Sul e Tocantins. A narrativa apresentada, composta por e-mails com breves relatórios, fotografias acompanhadas ou não de textos, dois vídeos curtos, mapas, páginas de um diário manuscrito e fotocópias de livros com trechos sublinhados,⁶ funciona de maneira caleidoscópica, combinando múltiplos planos: informações relacionadas à Coluna Prestes e a sua repressão, reflexões sobre o passado e o presente dos locais percorridos e ainda comentários pessoais sobre a experiência de deslocamento em busca de uma história em grande parte esquecida. Mesmo um olhar atento se desorienta em meio à quantidade e à heterogeneidade do material apresentado e às lacunas da narrativa: embarcar no relato apresentado pelo coletivo é vagar por múltiplas paisagens e vazios, por histórias de violência, insubmissão e apagamento.

5 <https://www.garapa.org/dissonante/>. *Dissonante, Vago* foi exposto uma única vez, na mostra *Ficção Geográfica*, na Zipper Galeria em São Paulo, em 2014, como protótipo de um livro.

6 As obras utilizadas foram *A Coluna Prestes: marchas e combates* (1931/1945), de Lourenço Moreira Lima; *Tristes Trópicos* (1955), de Claude Lévi-Strauss; *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Brasil, Ficção Geográfica: ciência e nacionalidade no País d'Os Sertões* (2007), de Luciana Murari.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As fotografias apresentam paisagens vazias, cenas de estrada, diferentes tipos de relevo e vegetação, construções modestas, objetos encontrados em museus ou memoriais de pequenas cidades. Entre elas, podemos encontrar imagens de um posto de gasolina em meio à neblina e à terra vermelha, as curvas de uma ferrovia cortando a floresta (figura 07), um motociclista atravessando uma ponte, projéteis enferrujados em cima de uma mesa (figura 08), a traseira de um caminhão em uma estrada empoeirada, a maçaneta dourada de um quarto de hotel, fotografias na parede de um museu histórico e o corpo sinuoso e brilhante de uma cobra morta sobre o asfalto.



FIG. 07 e 08:
Garapa, *Dissonante*,
vago (detalhe),
2013. Fonte: [https://
www.garapa.org/
dissonante/](https://www.garapa.org/dissonante/)

Algumas imagens apresentam maior apuro técnico e formal, enquanto outras se assemelham aos registros de um amador. Em diversos momentos, são acompanhadas de textos que ajudam a ancorá-las no trajeto e nos acontecimentos da Coluna Prestes: o local onde ocorreu a primeira batalha do percurso; o retrato de Coronel Volney, um dos principais alcoses dos revoltosos; o último rio a ser atravessado antes do exílio na Bolívia. Os textos às vezes não falam dos acontecimentos da Coluna em si, mas da experiência de refazer seu trajeto e da tentativa de confrontar esse passado quase invisível com o presente. Em alguns momentos, revelam mais sobre o investigador do que sobre o que está sendo investigado: há reminiscências da infância e de um relacionamento desfeito, reflexões sobre a solidão e a vida na estrada e observações sobre as transformações do país. Também há uma menção textual e imagética

PORTO ARTE



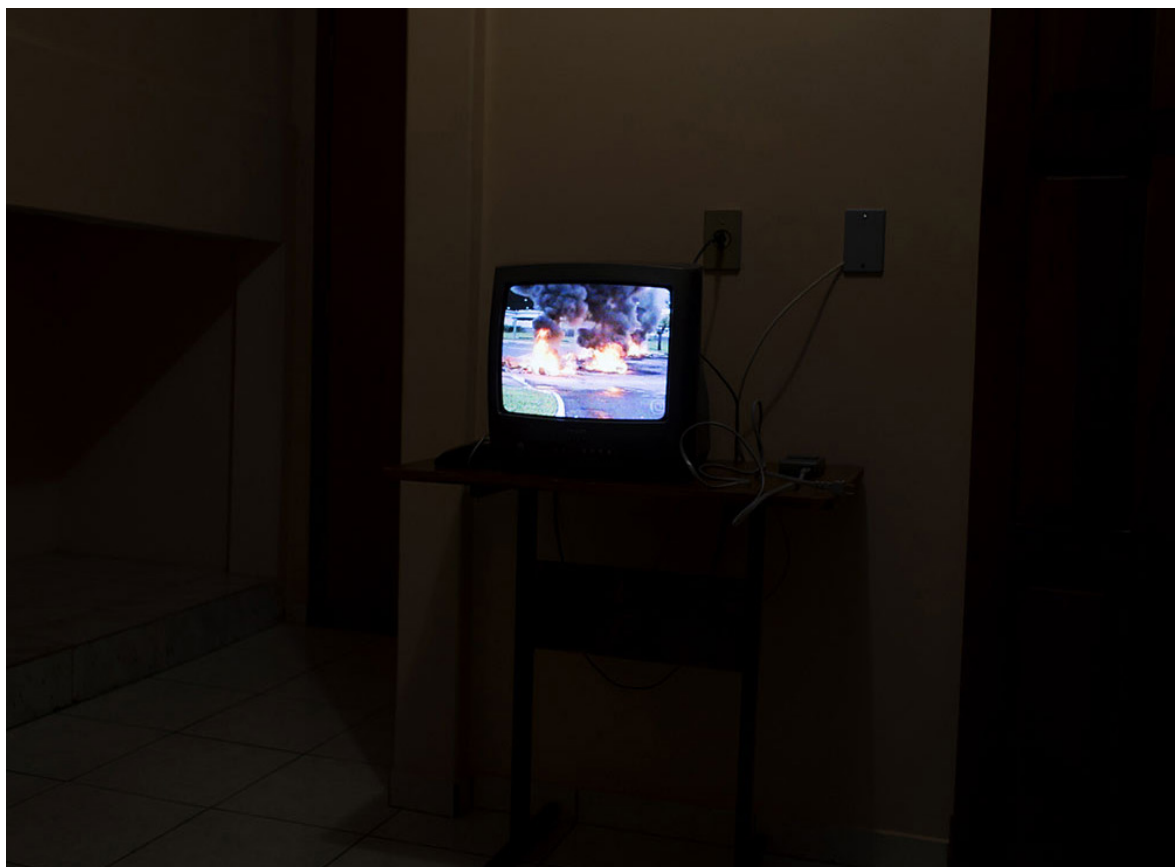
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

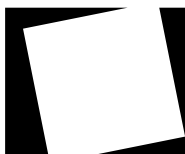
aos protestos de 2013 (figura 09), que poderia passar despercebida em meio a tantos dados e observações, mas que, no recorte desta reflexão, reforça o elo entre os três trabalhos analisados:



Dia seis, Restaurante El Sheriff. Caminho pela linha que divide os países, ora equilibrando uma metade da planta do pé em cada território, ora perfurando a divisa em cada passo. A não ser pela fronteira tripla, que lhe dá alguma movimentação diária, Dionísio Cerqueira é mais uma cidade pacata do interior. Na TV do hotel, me divido entre os jogos da Copa das Confederações e as notícias dos protestos pelo país. Milhões nas ruas e aqui não vejo sequer uma faixa de indignação. No almoço ouvi um homem que tentava “agitar alguma coisa” na praça de pedágio “pra aproveitar a onda”. Não sei se seus colegas aderiram, e não vi notícia de manifestação no jornal. Frio danado, 6 graus ontem à noite. Começo a gostar do chimarrão, talvez por isso. Amanhã busco Maria Preta e Separação. Minha referência é um mapa que encontrei na internet. Perguntando, devo achar. Espero. (Garapa, 2013, tela 17)

FIG. 09:
Garapa, *Dissonante*,
vago (detalhe),
2013. Fonte: [https://
www.garapa.org/
dissonante/](https://www.garapa.org/dissonante/)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Cabanagem e Dissonante, vago aproximam-se pela escolha de seus autores em recorrer à fotografia documental para construir um outro tipo de narrativa sobre eventos passados, que difere do modo como essas histórias são apresentadas pela história oficial e sua pretensa neutralidade. Já *Ontem sonhei com dias melhores* recompõe imagens compartilhadas de maneira quase instantânea para a seguir serem esquecidas, convocando-nos a examiná-las sob outros ângulos. São produções que, a partir de diferentes estratégias, refletem sobre a documentação e a memória de conflitos que deixaram marcas em nosso tecido social, abrindo novas possibilidades de interpretações.

Para Vladimir Safatle, a partir de 2013 observamos um processo de “atrofia da capacidade de ação e da imaginação política da esquerda brasileira”, que passou a atuar apenas de maneira reativa diante do fortalecimento da extrema direita (2023, p. 97). Em meio às muitas perguntas que os protestos de 2013 ainda nos colocam, os trabalhos analisados neste artigo parecem sinalizar que renegociar as relações entre fotografia e discurso histórico pode ser uma forma de procurar saídas para essa crise da imaginação. Transbordar as formas de passado e presente instituídas, quem sabe, poderá nos levar a outras direções.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.

BERREBI, Sophie. *The shape of evidence: contemporary art and the document*. Amsterdam: Valiz, 2014.

CAMPANY, David. Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". In: GREEN, David. (Ed). *Qué há sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CRAMEROTTI, Alfredo. *Aesthetic journalism: how to inform without informing*. Bristol: Intellect, 2009.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

KESTER, Grant. Toward a New Social Documentary. *Afterimage*, Rochester, vol. 14, n. 8, mar. 1987, s.p.

LIND, Maria (Ed). *The Greenroom: reconsidering the documentary and contemporary art*. New York: Bard College and Hessel Museum of Art, 2008.

LUGON, Oliver. La estética del documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundberg, 2009.

_____. *El estilo documental: de August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.

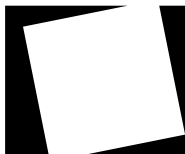
LUND, Cornelia. Realidades elásticas: práticas documentais entre cinema e arte. *Ars*, São Paulo, v. 17 n. 35, jan.-abr. 2019.

NUNES, Rodrigo. Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo em um mundo em transição. São Paulo: Ubu, 2022.

PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena/Editora Terceiro Nome, 2015.

_____. OLD Entrevista: André Penteado. *Old*, São Paulo, n. 53, 2016.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

_____. Le document, au coeur du dogme moderniste. In: MURACCIOLE, Marie (Ed.). *Le Statut de l'Auteur dans l'Image Documentaire: signature du neutre*. Paris: Jeu de Paume, 2006, p. 30-33.

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

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996

SAFATLE, Vladimir. O dia no qual o Brasil parou por dez anos. In: ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria. *Junho de 2013: a rebelião fantasma*. São Paulo: Boitempo, 2023.

SANTOS, Alexandre. Oscilações entre micro e macro-história na fotografia de André Penteadó. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 25, n. 42 p. 1-12, dez. 2019.

STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2013.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

CAMILA MONTEIRO SCHENKEL

Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde desenvolve a pesquisa "Práticas documentárias na arte contemporânea: modos de narrar e engendrar o real". Possui doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS com estágio sanduíche na Universidade de Bolonha. Em 2017, foi bolsista CAPES PNPd junto ao mesmo programa. Integrante do Grupo de Pesquisa do CNPq Deslocamentos da Fotografia na Arte, atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto a Universidade Nacional da Colômbia - Sede Medellín.

Como citar: Schenkel, C. M. (2024). Transbordar o passado: fotografia como documento e arte contemporânea. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://doi.org/0000-0002-5912-6308>
