



Alexandre Santos¹

Oscilações entre micro e macro-história na fotografia de André Penteadado²

Oscillations between micro and macrohistory in photography by André Penteadado

Resumo

Este artigo aborda a reconstrução da memória através de dois livros fotográficos do artista paulistano André Penteadado, respectivamente *O Suicídio de Meu Pai* (2007-2014) e *Cabanagem* (2015). Se no primeiro trabalho o artista propõe relações mais voltadas para o autobiográfico e o micronarrativo, no que concerne aos tabus sobre o suicídio e o sofrimento individual, no segundo, ele nos oferece uma discussão mais ampla sobre os elementos que ancoram os apagamentos históricos relacionados à violência e ao sofrimento coletivo.

Palavras-chave

André Penteadado. Fotografia. Livro fotográfico. Memória. Arte contemporânea.

Abstract

*This article discusses the reconstruction of memory through two photographic books by São Paulo artist André Penteadado, respectively *My Father's Suicide* (2007-2014) and *Cabanagem* (2015). If in the first work the artist proposes more autobiographical and micronarrative relations, regarding the taboos about suicide and individual suffering, in the second, he offers us a broader discussion about the elements that anchor the historical erasures related to violence and collective suffering.*

Keywords

André Penteadado. Photography. Photographic book Memory. Contemporary art.

1 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.
ORCID: 0000-0002-0413-2268

2 - Texto recebido em: 05/out/2019
Texto publicado em: 24/nov/2019

“Somente a arte é capaz de revelar, mas não revela jamais senão a infinita espessura do verdadeiro.” (Jean-Claude Lemagny)

Ao analisar certa literatura de matriz africana, por exemplo o livro *Beloved* (Amada), de Toni Morrison, Hommi Bhabha (2013) descortina formas de produção narrativa nas quais as casas dos personagens em questão se tornam cenários estratégicos para que a autora discuta a história oficial e o seu legado. Segundo o intelectual indiano, cujo pensamento se vincula aos estudos pós-coloniais, as paredes das casas não reverberam apenas aspectos da história oficial no mundo íntimo, mas também propõem a desconstrução dos discursos que renegam o protagonismo micropolítico do doméstico.

Este artigo se concentra na análise de dois livros fotográficos do artista André Penteadó (São Paulo, 1970), nos quais, tal e qual o pressuposto de Bhabha, percebe-se uma tensão frequente entre o autobiográfico e a história, assim como a latência de uma condição poética que, ao problematizar a espessura inalcançável e complexa do real, funciona como uma espécie de reescritura dos esquecimentos. Penteadó constrói narrativas que distendem as continuidades entre o mundo privado e o mundo público, assim como entre o corpo individual e o corpo coletivo. Nesta perspectiva, a sua fotografia discute as relações nem sempre pacíficas entre a memória pessoal como narrativa micro-histórica – neste sentido em diálogo com a noção de cuidado de si de Foucault (2006) – sem, contudo, desprezar aberturas para a discussão da história como narrativa macro-histórica, reavivando formas de memória não oficiais e até mesmo marginais às narrativas impostas.

A perspectiva de se valer de narrativas através de um contínuo de imagens justapostas em páginas a serem percorridas numa ordem pré-estabelecida não é um mero acaso. O apreço pelo livro fotográfico acompanha a trajetória do artista desde as suas primeiras incursões autorais na fotografia. Valer-se do livro como estratégia que se oferece através da potência da imagem como narração ou como um tipo de escrita, não deixa de ser uma decisão poética que evoca a própria etimologia da palavra fotografia, literalmente uma “escrita da luz”. Por outro lado, em uma perspectiva mais abrangente, a fotografia também se configurou no imaginário cultural do Ocidente como um tipo de escrita imagética, resultante de um dispositivo mecânico e preciso, que projetou uma relação intrínseca entre o signo fotográfico e a modernidade iluminista, alicerçada pela luz do saber (Frizot, 2012).

Mas a relação com o livro no trabalho de Penteadó se opera, ainda, quando o artista escolhe lidar com a tensão contida no suporte que hospeda as suas imagens. Tradicionalmente preenchidos por palavras, os livros proferem pretensos discursos sobre o real, consolidados pela tradição cultural que os acolhe. Ainda que saibamos não serem as palavras nos textos escritos sinônimos da realidade, uma vez que os discursos também se encontram marcados por paradoxos, tanto ligados à oficialidade da escrita da história e seus desvios intrínsecos do real quanto pela licença poética permitida, e até mesmo esperada, da escrita

literária ficcional. A ambivalência entre o real e o ficcional parece ser um elemento recorrente nos projetos de André Penteadó relacionados aos livros de fotografia. Por outro lado, a aposta na construção de um livro de imagens, lidas ou não em sequência, é sempre uma aposta na relação vagarosa, individual e subjetiva que o seu conteúdo evoca em uma temporalidade construída pelo espectador e sua fruição/leitura pessoal, aspecto que pode permitir um envolvimento mais efetivo com o que se coloca em jogo, conforme sugere Sontag em seu ensaio clássico *Sobre fotografia* (2004, p.15).

No primeiro trabalho que será aqui abordado, *O suicídio de meu pai*, realizado entre 2007 e 2014, percebe-se que o livro nos apresenta duas partes bem evidenciadas. Na sua primeira metade há uma proliferação de imagens urbanas de Londres, as quais enfrentam, segundo o artista, a situação de ter sido estrangeiro em outro país onde viveu por sete anos. Trata-se, em sua maioria, de tomadas noturnas, que remetem de algum modo às reticentes imagens de Brassai sobre Paris no início do século XX, coincidentemente também hospedadas em um suporte livro¹. Contudo, diferentemente do fotógrafo húngaro interessado na Paris marginal dos boêmios, não é da noite e de seus habitantes que se nutre o interesse fotográfico de Penteadó, mas sobretudo dos lugares em que a presença humana é latente, onde a baixa luminosidade parece evocar um interstício sombrio da passagem e, por isto, revelador de uma cidade insípida, sutilmente dramatizada e até mesmo estranha.

Em quase todas as imagens da primeira parte de *O suicídio de meu pai* o uso do flash é um elemento importante: são gradis, paredes patinadas, galhos secos de árvores, parques vazios, arames farpados, tubulações elétricas, lixo eletrônico, armadilhas de caça enferrujadas, palavras soltas nas paredes (help, alma, entre outras...). Enfim, trata-se de uma Londres paradoxalmente iluminada pelo flash que, ao mesmo tempo, dá ênfase a uma cidade de fog, chuva e ambiguidades, marcadas pelo registro da passagem do tempo sobre as coisas. Na metade do livro, a sequência de imagens é interrompida por um texto: “Em 31 de janeiro de 2007, eu já morava em Londres havia um ano quando recebi um telefonema do Brasil. O meu pai José Octavio havia se suicidado. Na manhã seguinte voei para São Paulo para me despedir dele”².

Em seguida, mais fotos de baixa luminosidade, mas desta vez de lâmpadas fluorescentes sobre um fundo negro: “Quando eu recebi a notícia, fiquei meio em choque e não consegui chorar. Recebi primeiro a notícia de que ele teria morrido e 20 minutos depois de que ele teria se matado. (...). A primeira foto que eu fiz foi de uma luminária. É só a luz”³.

1- Ver do autor *Paris la nuit*. Paris: Flammarion, 2011.

2- Trecho em página não numerada do livro ***O suicídio de Meu Pai***, de André Penteadó.

3- Em entrevista concedida ao autor, em 2016.

E o livro continua como num salto de tempo para as imagens do pai morto no caixão, à maneira de Nan Goldin, mas talvez num registro mais discreto do que aquele da artista norte americana ao congelar os velórios de seus amigos e companheiros de geração vitimados pela AIDS, como Cookie e o seu marido Vittorio, ambos plenamente reconhecíveis nos respectivos esquifes. Penteadó, ao contrário, prefere preservar o semblante do pai. Durante a noite, sozinho na capela, ele fotografa em preto e branco e com câmera analógica, alguns detalhes do velório, mais uma vez optando pela luminosidade baixa: uma tomada geral do corpo jacente, os crisântemos brancos que lhe servem de manto, as mãos que seguram as flores, a camisa listrada como última veste (fig. 1).



Figura 1: André Penteadó, Página do livro *O Suicídio de Meu Pai*. São Paulo: Ed. do Autor, (2014).

Nas páginas seguintes da publicação, uma carta de despedida do suicida endereçada à ex-esposa Célia, assinada em tom íntimo, somente como Zé Octavio. É a derradeira mensagem, que expõe suas motivações: depressão, fracassos, bancarrota financeira. A história pessoal do morto se imbrica com uma história em caráter mais amplo, aquela que incorpora e problematiza o fracasso pessoal por não atender às expectativas de um mundo impiedoso. Não se trata de um bilhete improvisado, mas de uma carta bem escrita, na qual o autor declara o seu amor pelos filhos e pela ex-companheira. E, por fim, expõe os seus últimos desejos, de que as suas cinzas fiquem no necrotério ou, se assim desejar a destinatária, que sejam depositadas no túmulo do avô do falecido, no Cemitério da Consolação.

O livro prossegue como uma verdadeira elaboração de luto, uma verdadeira arqueologia de si, sinalizada a partir do diálogo com o outro: esvaziar o apartamento do pai e entrar em contato com os seus pertences. Evitar o apagamento daquela vida através de uma compulsão arquivista, animada por uma ideia inicial

de registrar todos os vestígios deixados pelo progenitor: os seus objetos pessoais, assim como as marcas da sua presença, como se fossem seus rastros invisíveis pela casa, mas expressos através das imagens dos objetos. O artista/filho parece necessitar, ao menos de forma simbólica, da posse dos últimos suspiros do pai desaparecido. Realiza algumas imagens, mas a empreitada é hercúlea e não há tempo para tudo registrar, antes de devolver o apartamento alugado à imobiliária. Quem sabe concentrar-se nas vestes do pai possa ser uma alternativa para apossar-se dos invólucros que animaram o corpo agora já sem vida. No impasse, ele decide retirar do armário os cabides com as roupas dependuradas e encaixotá-las metodicamente, como um verdadeiro protocolo que realiza a despedida do corpo ausente de seu último lar.

No encerramento de *O Suicídio de Meu Pai*, Penteado traz uma sequência de imagens realizadas em estúdio vestindo os trajes retirados do armário de José Octavio (Figura 2). Ao mesmo tempo em que esvazia os cabides, empresta o seu corpo às roupas do falecido e sente que há ainda a sua presença no perfume que se alastra pelo ambiente e adere ao corpo do filho ao performatizar o pai. O conjunto destas imagens remete à ideia de fotografias dirigidas (Coleman, 2004), pois elas literalmente encenam o real de diferentes modos: na pose frontal pretensamente neutra diante do tripé, na eleição cuidadosa do recorte, na opção pelo fundo neutro, no golpe de luz artificial e até mesmo na celebração distanciada que o ritual recupera de algo já consumado. Também os olhos fechados do artista não são um acaso, mas uma tentativa de desviar-se de possíveis leituras óbvias, por exemplo ligadas ao autorretrato fotográfico, em favor de um pensamento imagético que recria o eixo central do conjunto de imagens, ligado ao ritual de morte, luto e tristeza. Do mesmo modo que nas imagens londrinas, a luz engendra também aqui elementos que sublinham as silhuetas e os contornos dos motivos fotografados. Simultaneamente, o flash gera uma espécie de sombra e aura ao redor do corpo do artista, como se pai e filho ali estivessem em palimpsesto.

Em um desdobramento posterior do trabalho e externo ao livro, o artista registra os cabides vazios que, na mesma ordem em que foram destituídos dos trajes do pai para habitar o corpo do filho, são fotografados de forma sistemática, como na fotografia forense, numa mesma lógica de registro propositadamente distanciada das tomadas com as vestes. Isto ocorre não somente por aludirem ao binômio ausência/presença, já que os cabides abrigaram as roupas do morto como uma espécie de prolongamento do seu corpo, mas também porque significam um constructo discursivo que se nutre tanto da necessidade de geração de memória quanto da ênfase na verdade artística.



Figura 2. André Penteado, página do livro *O Suicídio de Meu Pai*. São Paulo: Ed. do Autor, (2014).



DOSSIÊ

4- Fazem parte do projeto Rastros, Traços e Vestígios até o momento três episódios históricos do início do século XIX que são investigados pelo artista através da criação de livros fotográficos: A Revolta da Cabanagem (Pará, 1835-1840), A Missão Artística Francesa (Rio de Janeiro, a partir de 1808) e a Revolução Farroupilha (Rio Grande do Sul, 1835-1845). Há, ainda, no mesmo projeto a possibilidade de "registrar" o Descobrimento do Brasil e a Independência.

5- Declaração do artista em entrevista ao autor, realizada em 2016.

No trabalho Cabanagem, de 2015, o artista propõe uma relação ainda mais evidente da memória submetida à conveniência dos apagamentos históricos. Contudo, aqui a intenção é de investigar a construção da memória coletiva ao embrenhar-se em fatos históricos pré-fotográficos ou que aconteceram em momentos nos quais a fotografia, ainda sob o domínio de técnicas dispendiosas, não havia se disseminado como recurso usual de documentação.⁴ Ao optar pela discussão de fatos da história do Brasil anteriores à reprodutibilidade técnica, o artista deseja evitar o debate [ou o conflito] com o que poderia ser a iconografia fotográfica de época, se acaso tivesse escolhido fatos em que houve fartura de registros fotográficos. Como ele mesmo declara, o debate que lhe interessa é proporcionado pelo diálogo com outras formas de iconografia, como as obras de arte, através da pintura, gravura, desenho, ou [trazido à baila, até mesmo] através do nada em termos imagéticos.⁵ O interessante da empreitada é que Penteadó reflete sobre esses fatos históricos sempre através da fotografia e, nesta perspectiva, levanta a discussão sobre a atribuição cultural e antropológica do signo fotográfico, não necessariamente ligado à captação da verdade, mas à constituição de regimes de verdade (Tagg, 2015). A violenta Revolta da Cabanagem (1835-1840), ocorrida na então Província do Grão Pará, interessa a Penteadó como forma de adentrar os vestígios culturais da revolta popular em contrapartida às suas versões oficiais. Valorizar a permanência e mesmo as transformações da rebelião na memória coletiva e na cultura dos descendentes dos mestiços envolvidos no conflito torna-se uma estratégia que tenta desarticular, ou até mesmo reler, anacronicamente, as lembranças e os esquecimentos, ou seja, o que foi consolidado e o que foi apagado nas versões históricas que se impuseram. Segundo o artista:

... em meados do ano de 2013 houve manifestações gigantes em São Paulo. Então eu pensei que este era um assunto artístico interessante, ou seja, quando o brasileiro se revoltou. (...) Eu fiz uma pesquisa sobre a história de revoltas ocorridas no Brasil. Ai deu uma lista muito grande (...). Então ao olhar os assuntos, eu percebi que na Cabanagem (...) 30 mil pessoas morreram... os revoltosos tomaram o poder e mataram o governador. Talvez em outros países eles fossem heróis. Aqui a gente não fala deles⁶

6- Em entrevista ao autor, realizada em 2016.

Neste trabalho, cujo suporte também é um livro fotográfico, há um conjunto de quatro peças distintas: um envelope, que lembra aqueles utilizados na catalogação de documentos em arquivos históricos, dentro do qual estão depositados dois livros propriamente ditos e uma espécie de folheto dobrável com um texto da historiadora paraense Magda Ricci sobre a Revolta da Cabanagem. O papel empregado no conjunto

– envelope, livros e folheto – é simples e sua textura remete à de publicações populares, como revistas ou jornais. Do mesmo modo, o lettering utilizado na publicação mimetiza o das antigas máquinas de escrever. Trata-se da eleição de suportes e elementos de linguagem inspirados nas ferramentas do historiador e na estética pobre dos fichários públicos. O artista adentra ficcionalmente na busca de documentos comprobatórios do fato que investiga. E, para tanto, utiliza-se da recriação artística de documentos como quem se coloca a missão de trazer à tona um outro processo de investigação histórica sobre questões talvez já adormecidas.

Tal operação se assemelha a alguns trabalhos da arte conceitual, igualmente relacionados à apropriação de documentos ou mesmo à sua criação, como por exemplo nos projetos de Marcel Broodthaers referentes à catalogação do tema águia, intitulado Musée d'Art Moderne: Département des Aigles-Section Publicité (1972) ou de Dan Graham ao catalogar a arquitetura vernácula dos Estados Unidos em *Homes for America* (1966-67) para publicar as imagens em uma revista de arquitetura. Nestes trabalhos, o emprego de imagens e textos são elementos relacionados a uma narrativa opaca, como estratégia conceitualmente provocativa, que faz eco à investigação e leitura crítica sobre o real realizada por Penteadó.

Onde ele está? Onde ele pode estar? Como é possível captá-lo? As provocações – fotográficas e textuais – criadas no conjunto que forma o livro *Cabanagem* se tornam instigantes justamente por lidarem com a questão delicada sobre o que tem e o que não tem valor de documento histórico, em contrapartida ao ficcional:

... esta é uma discussão para mim muito importante. A fotografia é construção? Como artista eu vejo tudo que faço como algo que eu construo, mesmo a fotografia snapshot... e isso está, de algum modo, relacionado à forma como as pessoas veem a historiografia. Você lê num livro, é verdade. As pessoas não têm senso crítico e compram a versão contada. Então eu faço a minha própria versão.⁷

O emprego da imagem fotográfica em *Cabanagem* segue a mesma sistemática de *O Suicídio de Meu Pai*. As fotografias repetem a estratégia de gerar escritas fotográficas reticentes sobre esta revolta, partindo da tensão entre a micro e a macro-história, assim como do embate entre o real e o ficcional. No livro maior do conjunto é principalmente a paisagem amazônica e suas marcas históricas que interessam ao autor – ruínas, vegetação exuberante, monumentos, imagens de páginas criminais de jornal –, enquanto que no livro menor ele traz à tona, em uma perspectiva anacrônica ou de longa duração, retratos de personagens cuja vida tem

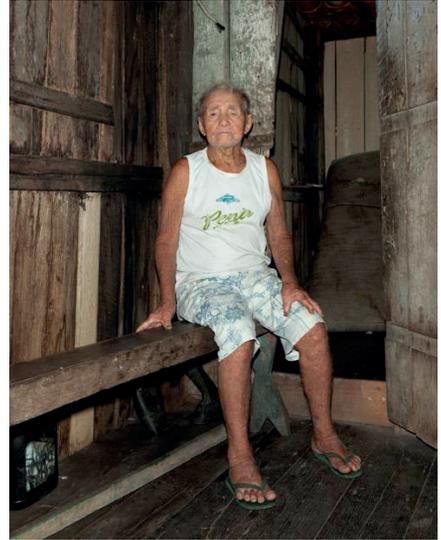


Figura 3. André Penteadó, página do livro *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena/Editora Terceiro Nome, 2015. Retrato de Manoel Benjamim (Giju) / Barcelona, agricultor aposentado que cresceu e até hoje tem uma casa no local onde ficava a fazenda do líder cabano Eduardo Angelin

7- Em entrevista ao autor, realizada em 2016.

alguma relação com a Revolta da Cabanagem – o jornalista independente que deu a seu filho o nome de Angelin, principal líder cabano; a pessoa que vive em lugares onde aconteceram marcos da revolta; o arquivista ligado aos documentos sobre o fato; o deputado federal que se julga herdeiro político dos cabanos, entre outros.



Figura 4. André Penteadó, páginas do livro *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena/Editora Terceiro Nome, (2015).

Se no primeiro livro da Cabanagem o artista se volta para o mundo paradoxal da Amazônia e seus contrastes, no segundo ele nos conta aspectos relacionados à vida dos homens ordinários e suas relações frágeis e, por vezes, involuntárias com a história. Como egresso do curso de ciências sociais, André Penteadó aproxima-se de uma dimensão na qual a arte está no entrelaçamento da tríade ficção, imagem, história. Seligman-Silva (2012, p. 112) nos lembra que a arte como inscrição do histórico, pela via do sujeito, é antes de tudo arte da memória e preparação do arquivo que – contra os arquivos oficiais trancafiados – encaminha a história para uma virada radical. Para o mesmo autor, ao explorar a esfera íntima como renovação dos discursos autobiográficos e como tentativa de inscrição da história da violência, sofrida por indivíduos e por sociedades, os artistas hoje se tornam arautos de uma resistência necessária (fig. 4).

Importante destacar que a palavra escrita no projeto Cabanagem é rara e aparece apenas no que eu chamei de folheto, como parte deste dossiê de documentos apresentados. O referido folheto trata de uma versão da história da Cabanagem proferida pelo profissional autorizado a fazê-lo, o historiador. Os discursos, tal como demonstra Foucault (2010), são formas artificiais de narrativa que dão legitimidade ao que chamamos de real. Eles sempre dialogam com as épocas e são delegados a quem tem o poder intelectual e social para exercê-los. Em geral, a aqueles que detêm o saber, o qual, por exemplo no século XIX, relacionava-se às elites pensantes e aos saberes hierarquicamente tidos como os mais importantes pela sociedade, ou seja,

as ciências médicas e as ciências jurídicas, campos dentro dos quais a fotografia teve forte protagonismo. A própria escrita da história, no ambiente tributário ao positivismo, sustentou-se na importância que os documentos, como vestígios ou provas, poderiam trazer para a análise e atestação dos fatos históricos. O texto do folheto escrito pela referida historiadora não faz concessão à memória oficial do conflito oitocentista. Ao contrário disso, apresenta elementos para que se pense o trabalho artístico de Penteadó em suas conexões críticas nos livros de imagens.

Nos dias que vivemos não estamos de modo algum afastados da herança discursiva calcada na prova histórica, que separa a análise do historiador daquela do artista. O trabalho de André Penteadó, no revés desta dicotomia, não quer produzir uma verdade absoluta, mas discutir os limites estreitos entre a história e a ficção. Em outras palavras, entre o que configuramos como real e o que caracterizamos como imaginação. Ao cruzar a perspectiva do historiador com a sua, o artista dialoga com o pressuposto de que se a história se alimenta daquilo que se sucedeu e de que a arte, por sua vez, se alimenta daquilo que poderia suceder, então se torna verdadeira a máxima de Rancière (2009, p. 58) de que o real precisa ser ficcionado para ser pensado. Segundo o mesmo autor, caberia ao cinema, depois da literatura, a promoção positiva desta tensão, pois a sétima arte seria a herdeira mais legítima da ficção literária.

Quando um artista como André Penteadó lida com séries sucessivas de imagens através do formato livro, ele adentra um campo ficcional no qual a justaposição de fotografias neste suporte remete à montagem cinematográfica. Importante salientar, por outro lado, que o cinema provém da fotografia e que nela já estava impresso o sentido da encenação desde o daguerreótipo, através das imagens estereoscópicas ou das imagens propositadamente construídas, como as combinações pioneiras de negativos do fotopictorialismo, já nos primeiros 50 anos da história da fotografia. Conforme enfatiza o artista, as suas montagens seriais nos dois livros fotográficos aqui apresentados não aderem a narrativas fechadas. Suas serializações são fragmentárias e reticentes, carregando em seu âmago a incorporação da opacidade diante do real, uma vez que lidam com aspectos parciais do mundo e são motivadas pela aposta na promoção de lacunas narrativas ao espectador.

O que quer dizer a imagem de uma parede tomada por vegetação em relação à história da Cabanagem? (Figura 5) Talvez tão somente uma tênue alusão à força da natureza se imbricando com a cultura e, neste eixo de raciocínio, possa demonstrar o lado selvagem dos cabanos e sua força mestiça de caboclos, sobrevivendo ao tempo como uma alternativa às violências invisibilizadas pelo discurso histórico e



Figura 5. André Penteadó, páginas do livro *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena/ Editora Terceiro Nome, (2015).

seus oportunos apagamentos. Neste sentido, as imagens de Penteadó são extremas e por vezes sua crueldade incomoda. São extremas também por seguirem a lógica das polaridades, não de um modo necessariamente anulador. Trata-se de imagens de si que permitem que se abram janelas para a alteridade, ou seja, para o encontro com violências, silêncios e incômodos apagados pela história como uma espécie de força contradiscursiva que atravessa tanto o jovem estudante acuado pela Europa e pelo suicídio do pai quanto os tantos cabanos anônimos silenciados pelo sentido predador da história.

Na revisão da Revolta da Cabanagem proposta por André Penteadó, as imagens nos falam do mundo tropical da província do Grão-Pará, mundo de biodiversidades e riquezas que interessaram aos colonizadores europeus em busca das chamadas drogas do sertão. Interesse que, aliás, até hoje está bastante evidenciado com as queimadas na floresta tropical que chamaram a atenção do mundo, operadas por grileiros, madeireiros e grandes latifundiários, neste último mês de agosto. Contudo, este mundo tropical de riquezas, cheio de umidade, insetos, caboclos, é também um mundo de mistérios. Mundo de seres diversos, talvez indomáveis, posto que se refugiavam na densidade da mata quando perseguidos pelas forças do governo que reprimiram a Revolta da Cabanagem, contra uma jovem nação que se esboçava, mas mantinha neste projeto a violência colonizadora intrínseca. Este mundo de seres estranhos dialoga de algum modo com a metáfora dos vagalumes, preconizada por Didi-Huberman ao ser provocado por Pasolini, este último preocupado com a sua sobrevivência em tempos duros como aqueles do início do fascismo na Itália. A imagem fotográfica, repensada de forma crítica por Penteadó através de sua configuração reticente, traz um pouco da esperança dos vagalumes do discurso de Pasolini, repensada por Didi-Huberman: são insetos que emitem luz e trazem em seu vôo noturno a esperança do desejo e do acasalamento e, portanto, da potência e resistência da vida diante das catástrofes históricas.

REFERÊNCIAS

- BRASSAÏ. *Paris la nuit*. Paris: Flammarion, 2011.
- COLEMAN, A.D., "El método dirigido", in: RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real: debates pós-modernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 20ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- FRIZOT, Michel. "Fotografia", um destino cultural", in: SANTOS, Alexandre & CARVALHO, Ana Maria Albani de. (orgs.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

- LEMAGNY, Jean-Claude. *L'ombre et le temps: essais sur la photographie comme art*. Paris: Nathan, 1992.
- PENTEADO, André. *O suicídio de meu pai*. São Paulo: Ed. do Autor, 2014.
- PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena/Editora Terceiro Nome, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org/Editora 34, 2009.
- SELIGMAN-SILVA. "Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros", in: GERALDO, Sheila Cabo (org.) *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Banco do Azougue, 2014.
- SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2014.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 25 n.42
nov/dez 2019
e-ISSN:2179-8001.

Alexandre Santos

Professor do Programa Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq “Deslocamentos da fotografia na arte”. Entre 2017 e 2018, realizou pesquisa de Pós-Doutorado na Università di Bologna, como bolsista da CAPES. Entre outras publicações, é autor do livro *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

DOSSIÊ

Como citar: SANTOS, Alexandre. Oscilações entre micro e macro-história na fotografia de André Penteadó. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98253 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98253>.
