



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

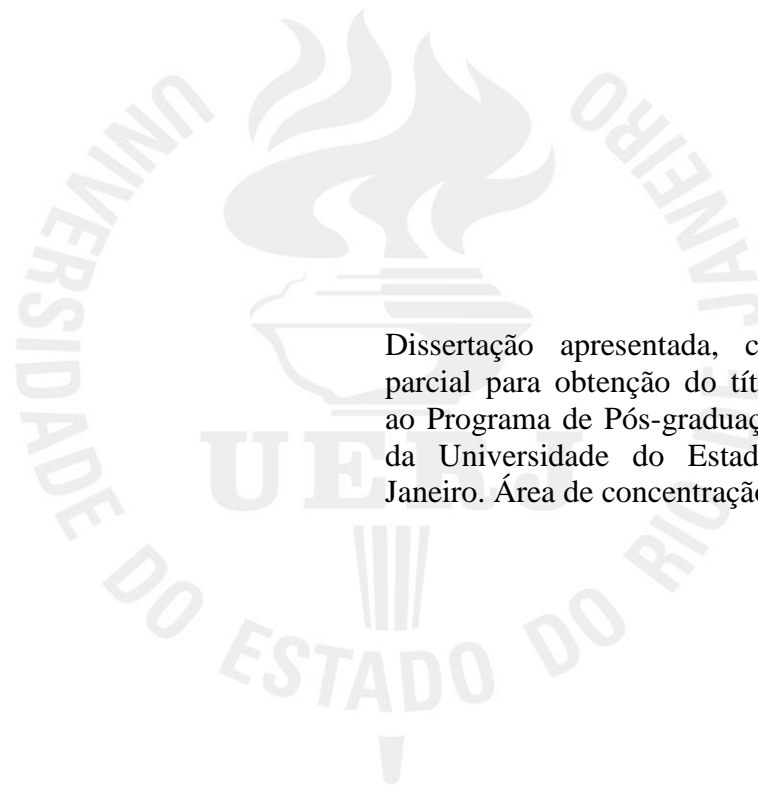
Helena Rocha Salomão

**Pela tela, pela janela:
a fotografia em fluxo e a colagem como um projetar-se**

Rio de Janeiro
2020

Helena Rocha Salomão

**Pela tela, pela janela:
a fotografia em fluxo e a colagem como um projetar-se**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Artur Pereira Carvalho

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

S173 Salomão, Helena Rocha.

Pela tela, pela janela : a fotografia em fluxo e a colagem como um projetar-se / Helena Rocha Salomão. - 2020.

108 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Artur Pereira Carvalho

Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Fotografia - Teses. 2. Colagem – Técnica - Teses. 3. Mídia social - Teses. 4. Imagens digitais - Teses. 5. Comunicação visual – Teses. I. Carvalho, Ricardo Artur Pereira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 77

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Helena Rocha Salomão

Pela tela, pela janela: a fotografia em fluxo e a colagem como um projetar-se

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em: 7 de abril de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Artur Pereira Carvalho (Orientador)

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Dra. Helena de Barros Ezequiel

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, pela disponibilidade, pelas discussões inspiradoras e pelo apoio incansável.

Aos meus companheiros de mestrado, por me mostrarem que a luta sempre continua.

À minha mãe, Simone, por me ensinar que a arte está em tudo.

Ao meu pai, Marcelo, por acreditar que coisas simples importam.

Ao meu companheiro de vida, Gustavo, por me mostrar todo dia que o amor e a amizade andam juntos e nos fazem voar alto.

Muito obrigada!

RESUMO

SALOMÃO, Helena Rocha. *Pela tela, pela janela: a fotografia em fluxo e a colagem como um projetar-se*. 2020. 108 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Na contemporaneidade, a fotografia parece ganhar novos enquadramentos no contexto das comunicações em rede. A virtualização de atividades cotidianas está diretamente conectada ao campo do visível e cada vez mais rápido o estatuto da imagem se modifica. A parte inicial dessa pesquisa é dedicada a entender alguns processos com relação à produção de fotografias na atualidade que impactam esse estatuto e que podem vir a instaurar novos sentidos para o projeto e para o design. A fotografia como janela para o passado e como emanção do real são ideias que permeiam o contexto desse trabalho, porém outros fatores são considerados: a participação ativa dos usuários das redes, não mais espectadores, na produção dos conteúdos que circulam nas mídias sociais; a disseminação de ferramentas de produção e edição de imagens — e a consequente naturalização da manipulação digital — e a instauração no interior do fluxo de uma temporalidade própria. Investiga-se a tela como janela do Eu na dinâmica da produção de fotografias através do celular, por meio do aplicativo do Instagram. À imagem atribui-se a metáfora de um tipo de espelho no qual se vê o olhar do outro. Nesse sentido, uma figura se destaca e aparece no centro da pesquisa: o Eu em fluxo. A pesquisa aborda ainda o que seria um tipo de projeto não entendido como tal pelo campo do design: o projetar-se. O projetar de si é tratado a partir de aproximações com o design, pelo uso das ferramentas para produção das imagens, mas também a partir de diferenças sobre aquilo que é projetado em imagem: o Eu. Através da análise de elementos conceituais e formais de colagens, a pesquisa identifica nessa técnica uma metodologia de produção convergente à dinâmica participativa e à temporalidade dos fluxos. Percebe-se que a colagem se manifesta hoje como forma de expressão que conversa com as ferramentas digitais disponíveis e com a urgência do tempo presente. A serviço de artistas e designers em diferentes tempos, a colagem permite hoje aos usuários das redes sociais, a despeito dos limites impostos pelo meio, a criação de imagens de si abertas ao outro. A pesquisa conclui que, desafiando as molduras dos espaços de interface dos meios digitais, as imagens são também janelas que podem ser atravessadas promovendo e multiplicando conexões.

Palavras-chave: Fotografia. Colagem. Imagem digital. Projeto. Mídia social. Cultura digital.

ABSTRACT

SALOMÃO, Helena Rocha. *Through the screen, through the window: photography in flow and collage as design the self*. 2020. 108 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

In contemporary times, photography seems to gain new frameworks in the context of online communications. The virtualization of everyday activities is directly connected to the field of the visible and the status of the image is changing more and more rapidly. This research seeks to understand some processes that impact this statute and may establish new meanings for the project and for the design. Photography as a window to the past and as an emanation of the real are ideas that permeate the context of this work, but other factors are considered: the active participation of users, no longer viewers, in the production of content that circulates on social media; the dissemination of tools for the production and editing of images - and the consequent naturalization of digital manipulation - and the establishment within the flow of its own temporality. The screen as a window of the Self is investigated in the dynamics of the production of photographs through the cell phone, by Instagram. It is addressed to the image the metaphor of a type of mirror in which the eyes of the other are seen. In this sense, a figure stands out and appears at the center of the research: the I in flux. The research also addresses what would be a type of project not understood as such by the field of design: projecting itself. The projecting of oneself is treated from approaches to design, through the use of tools for the production of images, but also from differences about what is projected into images: the self. Through the analysis of conceptual and formal elements of collages, the research identifies in this technique a production methodology that converges to participatory dynamics and the temporality of the flows. It is noticed that the collage manifests itself today as a form of expression that dialogs with the digital tools available and also with the urgency of the present time. At the service of artists and designers at different times, collage today allows users of social networks, despite the limits imposed by the medium, to create images of themselves that are opened to the other. The research concludes that, challenging the frames of the digital media interface spaces, the images are also windows that can be crossed through, promoting and multiplying connections.

Keywords: Photography. Collage. Digital image. Design. Social media. Digital culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – @philippeladvocat, Facebook, janeiro/2019	18
Figura 2 – @motajon93, Instagram, janeiro/2019	18
Figura 3 – @sounagay, Twitter, janeiro/2019	18
Figura 4 – @joaopaulobeltrao, Facebook, janeiro/2019	19
Figura 5 – @albertopereirajr, Facebook, janeiro/2019	19
Figura 6 – Helena Salomão, <i>quando Eu enquadro a foto 1</i> , 2019	23
Figura 7 – Helena Salomão, <i>quando Eu enquadro a foto 2</i> , 2019	24
Figura 8 – @laurenlemon, Instagram, março/2012	31
Figura 9 – @thaiscsimoes, Instagram, agosto/2019	33
Figura 10 – @joaofernando, Instagram, setembro/2019	34
Figura 11 – Ellen DeGeneres posta selfie tirada por Bradley Cooper durante premiação do Oscar 2014 (Folha de São Paulo, 2014)	35
Figura 12 – Paródia da 'selfie' do Oscar (Foto: Reprodução/Twitter/@RealGrumpyCat)	36
Figura 13 – Paródia da 'selfie' do Oscar (Foto: Reprodução/Tumblr/The Only Daft).....	36
Figura 14 – Paródia da 'selfie' do Oscar (Foto: Reprodução/Twitter/@Lego_Group).....	37
Figura 15 – Rembrandt, <i>Autorretrato com corrente de ouro</i> , around 1635	38
Figura 16 – Egon Schiele, <i>Self-Portrait in Brown Coat</i> , 1910	38
Figura 17 – Andy Warhol, <i>Self-portrait with Fright Wig</i> , 1986	38
Figura 18 – Diane Arbus, <i>Self-portrait</i> , 1945	40
Figura 19 – João Fernando, <i>Ad selfinitum</i> , 2014 (Foto: Instagram @joaofernando)	41
Figura 20 – Vivian Maier, sem título, 1926	41
Figura 21 – Alexandre Rese, sem título, 2018 (Foto: Instagram @alexandreres)	43
Figura 22 – Helena Salomão, <i>Alice na página-espelho</i> , 2019	44
Figura 23 – Fotografia 3x4 da minha Carteira de Identidade	49
Figura 24 – Imagem de perfil Google	49
Figura 25 – Imagem de perfil Netflix	49

Figura 26 – Imagem de perfil Instagram	49
Figura 27 – Helena Salomão, colagem digital postada no Instagram, 2019	50
Figura 28 – <i>print 1</i>	55
Figura 29 – <i>print 2</i>	55
Figura 30 – <i>print 3</i>	56
Figura 31 – <i>print 4</i>	56
Figura 32 – <i>print 5</i>	56
Figura 33 – <i>print 6</i>	57
Figura 34 – <i>print 7</i>	57
Figura 35 – <i>print 8</i>	58
Figura 36 – <i>print 9</i>	58
Figura 37 – <i>print 12</i>	59
Figura 38 – <i>print 13</i>	59
Figura 39 – Pablo Picasso, <i>Guitar</i> , 1913	67
Figura 40 – Georges Braque, <i>Still Life with Tenora</i> , 1913	68
Figura 41 – Hannah Höch, <i>Cut With the Dada Kitchen Knife Through the Last Weimar Beer-belly Cultural Epoch in Germany</i> , 1919	71
Figura 42 – Hannah Höch, <i>Modenschau (Fashion Show)</i> , 1925-35	72
Figura 43 – Juliana Rangel, <i>Mulheres contra Bolsonaro</i> , 2018	73
Figura 44 – Juliana Rangel, <i>80 tiros</i> , 2019	74
Figura 45 – Luiza Scarpa, <i>O Inominável</i> , 2018	75
Figura 46 – Juliana Rangel, <i>ajuda</i> , 2019	80
Figura 47 – László Moholy-Nagy, <i>Love Your Neighbor; Murder on the Railway</i> , 1925	82
Figura 48 – László Moholy-Nagy, <i>The Law of Series</i> , 1925	83
Figura 49 – Richard Hamilton, <i>Just What is it That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?</i> , 1956	85
Figura 50 – @helenarsalomao, Instagram, janeiro/2020	88
Figura 51 – Rodrigo Nogueira Kristensen, <i>Janelas</i> , s/d	89
Figura 52 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019	91
Figura 53 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019	92

Figura 54 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019	92
Figura 55 – @senegambia81, Instagram, fevereiro/2020	95
Figura 56 – @luizascarpant, Instagram, março/2019	95
Figura 57 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019	96
Figura 58 – Rico Lins, <i>Seja Marginal, Seja Herói</i> , 2012	96
Figura 59 – Rico Lins, <i>Me, Myself and Eyes</i> , 1987	103

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	FOTOGRAFIA, ENQUADRAMENTO E SUBJETIVIDADE: A IMAGEM COMO UMA JANELA ABERTA	19
1.1	O espelho de Alice: objetiva x subjetiva no enquadramento do olhar	23
1.2	No rastro de Alice: a fotografia como janela do sujeito	31
1.2.1	<u>Falando de <i>selfie</i></u>	32
1.2.2	<u>Janela do sujeito</u>	36
1.3	Alice através do espelho: olhando pela janela	42
2	IMAGEM EM FLUXO: MULTIPLICAÇÃO DAS JANELAS	48
2.1	Espelho d'água: a diluição da representação como espelho do real	49
2.2	Molduras de vidro: janelas do <i>Eu</i> presente	57
3	COLAGEM E PROJETO: JANELAS ABERTAS AO OUTRO	61
3.1	Colagem como metodologia de transformação do olhar	64
3.2	Espaços vazios na colagem	75
3.2.1	<u>Espaço vazio e construção de sentido</u>	78
3.2.2	<u>Espaço vazio e <i>Eu</i> em fluxo</u>	84
3.3	Imagem, colagem e fluxo: o projetar-se	91
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	101
	APÊNDICE	106





INTRODUÇÃO

Em agosto de 2019, ao visitar uma exposição em uma das galerias do Paço Imperial, no centro do Rio de Janeiro, registrei uma imagem em meu celular. No mesmo momento, outras pessoas fotografavam com seus celulares outros ângulos da mesma exposição. A possibilidade atual de registrar em imagens experiências pessoais e compartilhá-las instantaneamente com diversas pessoas nos fluxos da *web* consubstancia a fotografia na argumentação visual contemporânea como forma de exposição e expressão de si.

A exposição citada acima era composta por obras do artista plástico Amador Perez, realizadas ao longo de sua vida, inclusive a mais recente na época: *DVWC, fotos e variações*. Essa obra é constituída de 64 fotografias divididas em 4 séries, cada uma correspondente a pintores cujas iniciais dão nome à obra – Dürer, Vermeer, Watteau e Courbet. Ao meu ver, dentre todas as obras que compunham a exposição, essa é a que melhor representa a força do diálogo que ele estabelece com seu tempo. As imagens são fotografias feitas pelo celular do artista, em preto e branco, as vezes invertidas ao seu negativo, a partir de livros – com impressos de pinturas originalmente coloridas. A mão do artista está dentro do quadro, criando uma janela e inserindo diretamente a mão do autor na imagem e conectando o expectador ao momento em que o artista folheava os livros fotografados. Esses elementos trazem à tona questões proeminentes sobre a imagem fotográfica nos tempos atuais, em que, "em um único dia, produz-se no planeta um número substancialmente maior do que o total de fotografias produzidas no século inicial de sua existência" (ANDRADE, 2019, p.2).

Ao entrar em contato com as obras ao longo da exposição me encantei com a diversidade de linguagens que ele utilizava para falar de arte. Ao ler o texto de apresentação da exposição, escrito por ele, identifiquei-me com cada frase e fui surpreendida com a proximidade de suas ideias a questões caras em meu caminho como fotógrafa e para minha pesquisa de mestrado em curso. Segundo Perez, além de lidar com a fotografia como uma extensão de seu trabalho ele a entende como uma ferramenta que dialoga diretamente com a poética que ele busca.

O uso da janela aberta como metáfora da imagem fotográfica chamou minha atenção por ser uma analogia presente em muitos estudos sobre fotografia que eu vinha incorporando na presente dissertação. O conceito de janela atribui à imagem sentidos que guiam essa pesquisa em seu objetivo mais amplo: investigar os processos que compreendem a produção de imagens fotográficas através dos meios digitais atuais acessíveis a um grande número de pessoas nos meios urbanos e que acabam por compor o cenário das comunicações digitais em rede e

constituir parte do panorama imagético da contemporaneidade. Desse processo emergem formas de mediação exercidas pela imagem, que impactam relações sociais e atividades cotidianas. Emerge também a figura de um *Eu* que fala de si para outros, através das imagens, pelas telas, pelas janelas.

Outro aspecto relevante do trabalho de Amador Perez, também citado no pequeno, porém muito rico, texto de apresentação da exposição *DVWC, fotos e variações*, é a forma com a qual ele insere o olhar do espectador no processo de significação das obras. Segundo Perez, três naturezas de imagens se fazem ali presentes, em "um jogo triádico": imagens originais – os quadros dos pintores que se encontram impressos nos livros; imagens criadas por ele – as obras que compõem a exposição – e imagens geradas pela fantasia do espectador. A importância da figura do espectador, tomado como parte integrante da obra, se relaciona com o ambiente participativo das redes sociais, que promovem conexões entre sujeitos ativos que produzem, consomem, editam e compartilham conteúdos.

Essa identificação com a obra de Amador Perez como um todo motivou-me a, de uma forma um pouco experimental, inserir-me de algumas formas no texto dessa dissertação. Uma vez que a temática da minha pesquisa passa por entender a fotografia como uma forma de expressão de si na contemporaneidade, pareceu-me um caminho necessário, ou pelo menos apropriado, localizar-me como autora e pontuar minha presença na pesquisa e no texto. A escolha por produzir algumas das imagens fotográficas, que estão inseridas no corpo do texto, a partir de livros usados durante a pesquisa e incluir no enquadramento a minha própria mão é um exemplo dessa inserção em imagem da primeira pessoa da escrita. Essas fotografias revelam minha interação com algumas imagens no processo da escrita e minha imersão do tema desde que entrei no atual programa de Mestrado.

Esse caráter pessoal também está presente na escolha das imagens usadas nas discussões e análises, ao longo dos capítulos: *selfies* de amigos que conheci durante a faculdade e autorretratos de fotógrafos que me inspiravam no mesmo período, que ilustram o capítulo 1; perfis de Instagram que eu comecei a seguir especialmente por trazerem em suas postagens imagens pertinentes aos temas desenvolvidos nessa pesquisa; produções artísticas que influenciam minha produção autoral em fotografia e colagem que fomentam as reflexões contidas no capítulo 3, incluindo obras de duas artistas contemporâneas com as quais realizei entrevista para coletar material que auxiliou tais reflexões.

O desenho pensado para os capítulos dessa dissertação vem refletir a relação dos temas apresentados com experiências minhas, na academia e em produções autorais – e no atravessar de

um lado para o outro das pontes que construí entre essas duas esferas –, como busco explicar a seguir.

O primeiro capítulo trabalha os conceitos de *enquadramento do olhar* e da *tela como uma janela* e vai se dedicar à fotografia – fio condutor dessa pesquisa –, não a procura de alguma ontologia da imagem fotográfica, mas buscando mapear um percurso de pensamento que atravessa processos de seu desenvolvimento como técnica de reprodução do visível e engendra seu estatuto atual. São abordadas algumas características próprias da imagem fotográfica no contexto das redes sociais, sobretudo com relação à passagem da fotografia analógica para a fotografia digital, além de especificidades do ambiente digital conectado. Nesse ambiente emerge a figura do *Eu*, usuário das redes, que produz, compartilha e consome imagens nos fluxos da *web*, sempre através das telas – janelas – que mediam sua inserção nesses fluxos que, virtualmente, ele habita.

No trecho abaixo, parte do texto de apresentação da revista acadêmica *maisdeum*, em seu volume 3, intitulado *Eis-me aqui – escritas de si*, encontra-se uma reflexão sobre as redes sociais como um espaço de expressão de si:

E o que é uma página de Facebook ou Instagram senão um diário de uma intimidade que já nasce pública (...), num '*contra-espço*' que se pretende autônomo, com regras e normas outras que não as do mundo *real*? Neste *contra-espço*, em que se está e não se está no mundo *real*, criam-se formas de subjetivação... *Eis-me aqui*... Mas aqui... Onde? Na singularidade da página pessoal ou na dispersão da vida *real*? Na dimensão retraída da subjetividade privada ou na dimensão dilatada da vida *real*? *Eis-me aqui*... Em algum não-lugar... Dia e noite, o incessante falar de si (...) o próprio fluxo do *eis-me aqui* de um eu em devir falando sem trégua numa indelével dependência do outro. (DUQUE-ESTRADA, 2019, p.9)

O foco que a presente pesquisa dá às relações que os indivíduos estabelecem com as imagens fotográficas, e através delas, para falar de si ao outro se complementa com a ligação existente entre o conteúdo do capítulo 1 e a minha própria experiência com a fotografia. As relações entre a fotografia e outras produções no campo das artes – em especial a pintura e o cinema – se fez presente nos meus primeiros estudos durante a faculdade, período em que me descobri fotógrafa e realizei alguns trabalhos autorais e outros com fotografia *still* de cinema, junto a produções de curta-metragens de colegas de turma.

Uma mudança ocorrida na minha trajetória com relação à prática fotográfica se aproxima do caminho que traço no capítulo 2. Enquanto a indústria da tecnologia digital avançava em ofertar câmeras digitais que produzissem imagens de alta resolução, meu interesse em fotografia se afastava das demandas do mercado profissional da fotografia, se voltando para imagens produzidas por celular, de forma amadora e complementar a outras linguagens gráficas. Essa mudança de perspectiva revela a busca por uma linguagem autoral que fizesse sentido como

expressão do *Eu*. O capítulo 2 então traz a figura do *Eu* enquanto produtor de imagens fotográficas em fluxo, ferramentas disponíveis e aspectos do cenário tecnológico digital tais como a ubiquidade dos aparelhos celulares conectados e a naturalização da manipulação digital no cotidiano das comunicações. A investigação do capítulo caminha na intenção de ver através das múltiplas janelas do *Eu* que compõem o cenário dos fluxos.

Já o capítulo 3 traz o que poderia ser lido como uma alusão a minha reconciliação com a imagem, que busquei recentemente através do design gráfico. Logo antes de ter conscientemente o design gráfico como objeto de interesse, me dediquei à produção de fotomontagens autorais. Nelas tudo era permitido, eu me apropriava das imagens que encontrava e das imagens que eu produzia de forma liberta. Aos poucos percebi que o design gráfico parecia absorver melhor a diversidade como linguagem, enquanto o campo profissional da fotografia caminhava na direção de se diferenciar tecnicamente de uma fotografia popular. Hoje, enxergo no fluxo novas possibilidades de encontro entre diferentes produções e vozes que abrem espaços de criação diante das tecnologias do tempo presente.

A convergência da colagem enquanto técnica de produção de mensagens visuais com as possibilidades de a imagem fotográfica construir narrativas do *Eu* em fluxo revela um terreno fértil para se pensar a ideia de projeto em fluxo. No capítulo 3 a colagem é abordada como processo e são discutidas algumas de suas características históricas e metodológicas que se aproximam do design enquanto campo interdisciplinar e dinâmico. Por sua relevância e atualidade, a colagem parece anunciar conexões e um possível caminho para uma compreensão das imagens do *Eu* e de suas múltiplas cópias em constante fluxo. A proposta é trazer para a reflexão sobre a contemporaneidade uma alternativa que Flusser (2017 [1920-1991]) indica em seu debate sobre fotografia à sua época: o potencial de se transformar as imagens "em portadoras e os homens em designers de significados" (FLUSSER, 2017, p.157).

Dessa forma, com essa pesquisa busco explorar camadas de diferentes processos de produção de imagens em diferentes tempos, construindo um mapa de cruzamentos e interseções entre design e fotografia. Essa mapa não se pretende como guia, tampouco como fórmula, apenas como um convite, uma luz sobre o caminho daqueles que de alguma forma acreditam na imagem como forma de conexão e de expressão autônoma dos sujeitos.



Figura 1 – @philippeladvocat, Facebook, janeiro/2019



Figura 2 – @motajon93, Instagram, janeiro/2019



Figura 3 – @sounagay, Twitter, janeiro/2019



Figura 4 – @joapaulobeltrao, Facebook, janeiro/2019



Figura 5 – @albertopereirajr, Facebook, janeiro/2019

1 FOTOGRAFIA, ENQUADRAMENTO E SUBJETIVIDADE: A IMAGEM COMO UMA JANELA ABERTA

O que você acharia de morar na Casa do Espelho, Kitty? Será que lhe dariam leite lá? Talvez o leite do Espelho não seja gostoso... mas, oh, Kitty! agora chegamos ao corredor. Só se consegue dar uma espiadinha no corredor da Casa do Espelho deixando a porta da nossa sala de estar escancarada: é muito parecido com o nosso corredor, até onde se pode ver, só que adiante pode ser completamente diferente. Oh, Kitty, como seria bom se pudéssemos atravessar para a Casa do Espelho! Tenho certeza de que nela, oh! há tantas coisas bonitas! Vamos fazer de conta que é possível atravessar para lá de alguma maneira, Kitty. Vamos fazer de conta que o espelho ficou todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo. Ora veja, ele está virando uma espécie de bruma agora, está sim! Vai ser bem fácil atravessar...

Lewis Carroll, 2015[1871]

A lógica da velocidade e do instantâneo que rege as tecnologias informáticas e as telecomunicações, com sua vocação devoradora de tempos e espaços (...), sugere profundas implicações na experiência cotidiana, na construção das subjetividades e nos relacionamentos sociais e afetivos.

Paula Sibilía, 2016

Por alguns dias no primeiro mês do ano de 2019, me deparei no Facebook, no Instagram e no Twitter com uma onda de publicações com o título *Desafio dos 10 anos (#10yearchallenge)*. Com ares de retrospectiva e de humor, as postagens constituíam-se por uma forma de colagem de duas fotos da mesma pessoa (ou tema), uma atual e outra de dez anos antes. No início da onda, a maioria era de fotos da própria pessoa que publicava, mas mais adiante as publicações se estenderam a paisagens, objetos, ocupantes de cargos políticos, com os mais diversos significados.

Junto com essa onda, vieram opiniões e alertas sobre os possíveis usos das informações postadas para desenvolvimento de *softwares* de reconhecimento facial (Tecmundo, 2019). Porém, essa viagem ao passado proposta pelo desafio me faz pensar menos na sua origem ou no

uso final das informações postadas e mais na possibilidade atual de se compartilhar experiências pessoais com um número incontável de pessoas ao impulsioná-los nos fluxos da *web*. Já a viagem de Alice através do espelho, no livro de Lewis Carroll, de 1871, que eu relia no mesmo período, me faz pensar em como a solidão pode nos levar a conversar com nossa gata de estimação ou a desafiar a superfície de um espelho pela experimentação de um outro mundo.

A constituição de um ambiente virtual que abriga relações sociais e de comunicação entre indivíduos se dá, entre outros aspectos, através de práticas cotidianas que revelam a imagem fotográfica como uma forma de expressão individual proeminente na contemporaneidade. As fotografias produzidas e compartilhadas a todo tempo geram um fluxo de narrativas construído pelos indivíduos através da exposição de imagens de si e daquilo que seriam as suas leituras de mundo.

Falar de si ao outro, algo que hoje parece tão corriqueiro, é localizado por Paula Sibilia (2016) como parte de um processo relativamente recente. Segundo a autora, com início na literatura através de múltiplas formas de narração em primeira pessoa, a centralidade do *Eu* não destoa dos movimentos da sociedade capitalista individualista e é marcada pela expansão e auto afirmação da subjetividade¹, que só é possível com a separação entre a vida privada e a vida pública. Como conexão entre essas duas esferas – pública e privada – Sibilia traz o conceito de janela, que parece ser potencializado no contexto dos *ciberespaços*. Diz ela, "a tela de nossos computadores (...) parecem janelas abertas ao público" (SIBILIA, 2016, p. 87).

Se Sibilia relaciona as telas dos computadores (e podemos estender às telas dos telefones celulares) ao conceito de janela do sujeito, Vilém Flusser (2017[1920-1991]) atribui esse sentido às próprias imagens, que, segundo ele, são criadas pelo sujeito para que façam a mediação entre ele e o mundo (FLUSSER, 2017, p.117). Entendemos que especificidades do ambiente digital conectado impactam diretamente a produção, a veiculação e o consumo de imagens, consubstanciando a fotografia na argumentação visual contemporânea. Meu olhar se volta então para a fotografia digital, com o foco nas relações que os indivíduos estabelecem atualmente com as imagens fotográficas e através delas para falar de si.

Busco então tratar ao longo deste capítulo de algumas questões que envolvem a imagem fotográfica em si e seu uso, tais como: os limites do aparato tecnológico no ato fotográfico; o valor social de representação da imagem fotográfica e a subjetividade do mundo das imagens que se instaura através das fotografias compartilhadas nas mídias sociais. Como um contraponto a

¹ Falar de si está muito relacionado à construção da própria ideia de si e a conceitos que vem com a ideia de indivíduo: nova visão de sociedade – em especial como consequência da 1ª Guerra Mundial (1914-1918) – e o conceito de privacidade como um atributo moderno. Para mais sobre o desenvolvimento dessa ideia de privacidade, ver História da Vida Privada (ARIÈS; DUBY (orgs), 2009a e 2009b).

possíveis usos e efeitos da imagem fotográfica em constante fluxo, busquei entender como questões semelhantes se apresentam em momentos anteriores da história, em diferentes manifestações da fotografia e da imagem como expressão visual.

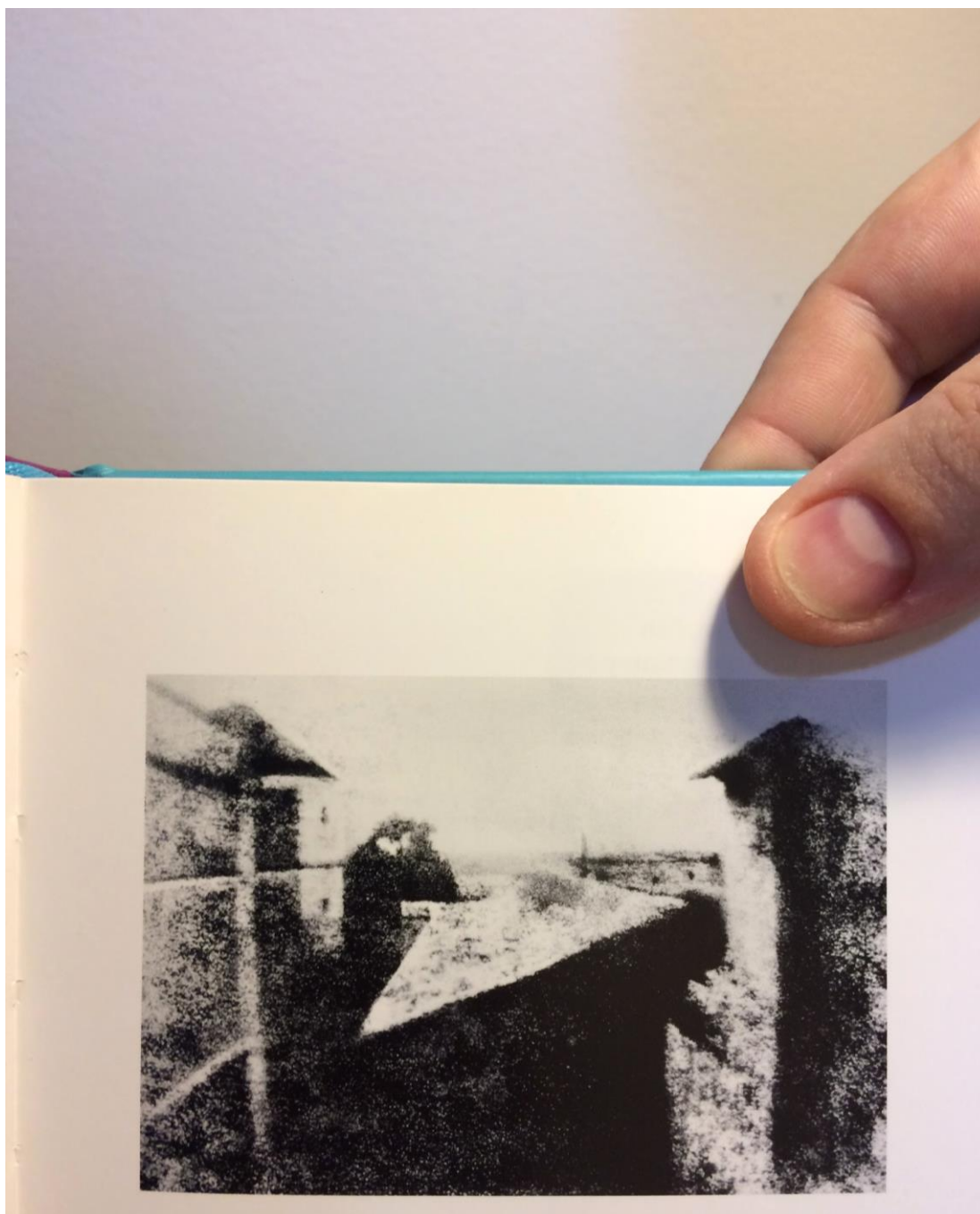


Figura 6 – Helena Salomão, *quando Eu enquadro a foto 1*, 2019

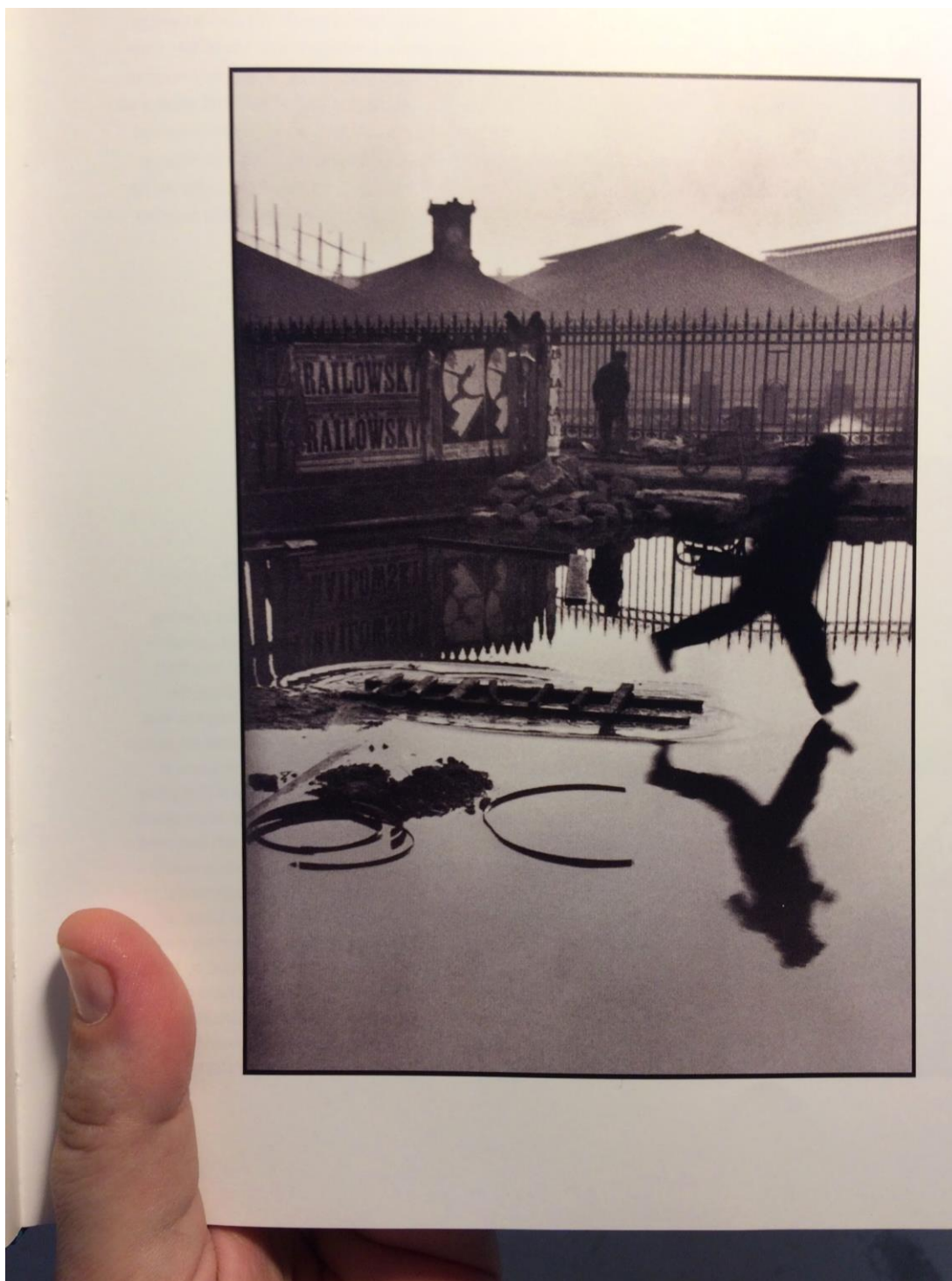


Figura 7 – Helena Salomão, *quando Eu enquadro a foto 2*, 2019

1.1 O espelho de Alice: objetiva x subjetiva no enquadramento do olhar

Quando tinha trinta anos, tentei usar lentes de contato. Mas mesmo quando as usava, procurava meus óculos, porque apesar de enxergar bem sem os óculos sentia falta do enquadramento. Acho que a visão é mais seletiva. Temos mais consciência do que vemos de fato. Sem os óculos, tenho a impressão de ver demais. E não quero ver tanto, quero ver de forma mais contida.

Wim Wenders, 2011

Sem a pretensão de demarcar alguma ontologia da imagem, recorro a alguns processos históricos da fotografia nos quais podem ser destacadas questões que me auxiliam na abordagem da imagem como uma janela aberta, metáfora que serve como fio condutor da minha pesquisa. Uma das fontes para imagens e conteúdo sobre a história da fotografia utilizados é o livro *A chronology of photography*, editado por Paul Lowe (2019), que serviu de base também para as imagens acima (Figuras 6 e 7) – com imagens de autoria de Joseph Nicéphore Niépce e Henri Cartier-Bresson, respectivamente. As fotos que tirei dessas imagens impressas no livro foram inspiradas pelo trabalho de Amador Perez que fez parte da exposição do artista em cartaz no Museu Paço Imperial, no Rio de Janeiro, entre agosto e outubro de 2019, citada anteriormente. A consonância do trabalho de Perez com a abordagem da minha pesquisa – esboçado na Introdução deste documento e notório ao longo de sua leitura – permitiu a inclusão dessa referência no processo de construção do texto, propondo uma camada a mais de sentido na utilização das imagens.

Voltando ao processo de desenvolvimento da fotografia como técnica de reprodução do visível, considero evidente a influência de elementos pictóricos nesse processo. Antes mesmo de suas primeiras manifestações como imagem registrada em superfície², começava a ser estabelecido um diálogo da pintura com o que seria um importante passo da fotografia. A utilização da câmara escura por pintores como Giambattista e Vermeer (LOWE, 2019), assim como da câmara lúcida³, como forma de projetar uma imagem em uma superfície tanto para visualização em menor escala como para facilitar o desenho do contorno das formas, já configurava a inclusão de um certo automatismo no processo artístico. No livro de Roland Barthes *A câmara clara* (1984) essa relação é explorada, no título e ao longo de seus capítulos, que mostram, no que diz respeito ao processo físico, como o enquadramento na fotografia está vinculado ao próprio enquadramento do olhar. Ao usar essa oposição entre claro e escuro,

² Experimentações químicas de Niépce, Daguerre e Talbot resultam nas primeiras imagens fotográficas em meados do século XIX

³ Patenteada por 1806 por William Hyde Wollaston (LOWE, 2019)

Barthes (1984) compara os diferentes processos de fixação da imagem em superfície pela pintura e pela fotografia quanto à interferência ou não da mão do homem. Porém, o que nos chama a atenção é a presença de um objeto que faz a mediação entre o mundo e o olhar do observador, em ambas as técnicas. Essa mediação entre o objeto representado e sua representação ao mesmo tempo que mostra algo (o que entra na imagem) acaba por não mostrar – esconder – todo o resto.

Podemos dizer então que a concepção do olhar, assim como as formas de representação e as próprias imagens, passam pela ação de enquadrar. E enquadrar o olhar sobre o mundo (pela câmara – clara ou escura –, por molduras, por janelas) ultrapassa os domínios da arte e da ciência na direção de um domínio geral da visão humana. Segundo a proposta renascentista, através da arte podemos conhecer o mundo: a arte seria uma janela para a realidade; assim, sua representação por ela tinha de ser a mais verdadeira possível, ou o mais próximo de como a vemos ao vivo. Consideramos a utilização da câmara escura por pintores renascentistas para a compreensão do espaço retratado – de suas proporções, linhas e a transmutação para o plano bidimensional – o primeiro elo entre a arte pictórica e a fotografia, em seus primeiros passos, e pensamos um início de comunhão dessa arte em desenvolvimento com os modelos de representação propostos na época. Porém, entendemos que a influência de elementos formais da pintura renascentista nas primeiras fotografias produzidas se deve mais a um caráter cultural do que propriamente técnico da fotografia, o que vai se manifestar em etapas posteriores de sua história.

Ao tratar de suas primeiras inserções na cultura, ainda objeto de desejo distante do cotidiano do homem comum, Rafael Cardoso (2008, p.60) aponta da fotografia como vetor de profundas transformações do olhar humano. O contexto social de surgimento da fotografia e as mudanças na forma de ver o mundo que se iniciam a partir de sua inserção na cultura visual vão influenciar, segundo o autor, outras produções de imagens posteriormente, quando as imagens fotográficas passam a dominar a bagagem visual na modernidade. Talvez mais por ser um meio de produção de imagens "pretensamente objetivo" (DUBOIS, 2019, p.15) ou por sua carga material – falaremos disso logo à frente ainda nesse capítulo – a fotografia passa a direcionar a produção de outros tipo de imagens de forma mais ampla, segundo Cardoso:

O impacto inicial da fotografia sobre a comunicação visual deu-se mais no plano conceitual do que no tecnológico. A partir da década de 1850, aparecem na produção de imagens por meios tradicionais indícios da influência fotográfica, especialmente no que diz respeito a questões de enquadramento, composição, acabamento e sombreado." (CARDOSO, 2008, p. 61)

Podemos então considerar que olhar para uma imagem é olhar para algo que foi visto anteriormente e registrado de determinada forma e essa forma tem a ver com o uso dos aparatos

técnicos a disposição, tanto para produzir a imagem como para visualizá-la. O acesso a instrumentos de produção e de consumo de imagens vem sendo alterado radicalmente ao longo da história da fotografia e cada mudança se relaciona ao valor cultural que a imagem possui ou adquire, assim como ao valor cultural daquilo que é fotografado. Podemos dizer que a fotografia, enquanto experiência social, atua na relação de hierarquia entre os fatos – os que são e os que não são registrados – influenciando portanto nas relações de história e memória, assim como nas relações de poder. Aproximando à realidade atual das redes sociais o que Sontag (2016, p.13) afirma à sua época que "ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar", penso que as imagens em fluxo, hoje, refletem a centralidade do sujeito. A subjetividade presente nas imagens fotográficas, em direção oposta às classificações objetivas do Renascimento, descortina essas janelas abertas e suas possibilidades como ferramenta de mediação entre indivíduo e mundo.

A importância do sujeito é corroborada por Philippe Dubois (2019[1990]) nas primeiras páginas de seu livro *O ato fotográfico*, no qual o autor caracteriza a fotografia como uma "imagem-ato", uma "experiência de imagem", que traz consigo um "sujeito em processo". Esse conceito me chama atenção e busco então tratar em linhas gerais alguns aspectos trazidos por Dubois (2019[1990]) para pensar a imagem fotográfica e seu valor cultural. O autor resgata diferentes pontos de vista sobre a fotografia, organizando-os em um percurso que ele descreve como "da verossimilhança ao índice". Na primeira etapa desse percurso, em oposição às formas de representação da época, a imagem fotográfica aparece – acompanhada de discursos de defesa e oposição com relação ao seu valor de arte – como um análogo do real. Essa visão se baseia na "gênese automática" (DUBOIS, 2019, p.35) da fotografia, pela especificidade técnica de incluir uma etapa que independe da mão do sujeito – o registro químico da luz – que é ainda antecedida pela captação do visível pela objetiva. Dubois (2019[1990]) dá ênfase ao caráter realista atribuído à fotografia no discurso de Bazin:

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictural. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia-se de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. (Bazin apud Dubois, 2019, p.35)

Por outro lado, a etapa seguinte do percurso descrito por Dubois (2019[1990]) começa por questionar essa objetividade pela própria questão técnica e suas limitações para se representar o real fidedignamente – como a tradução de uma imagem avistada que é tridimensional para uma superfície bidimensional, a redução das cores a nuances de preto e branco (luz e sombra). Porém, nessa etapa, a crítica a uma pretensão de neutralidade da representação fotográfica chama atenção

por retomar o argumento ideológico, que busca revelar a camada cultural do olhar que se alterava, não à luz do advento da fotografia, mas à luz do próprio Renascimento. A importância desse discurso para Dubois (2019[1990]) está no fato de que ele desconstrói a "possibilidade de a fotografia ser simplesmente um espelho transparente do mundo" (DUBOIS, 2019, p.42) revelando a codificação presente no processo de construção da imagem fotográfica.

Além dessa codificação que emancipa a atividade fotográfica da dependência direta da mão do homem (em pelo menos uma das etapas de sua produção), a questão técnica da fotografia traz à luz outros aspectos dessa prática. Um desses aspectos, sobre o qual o advento da fotografia representa uma quebra de paradigma, seria a questão da reprodutibilidade da imagem. Sobre isso, Walter Benjamin (2012[1936]) declara:

(...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual: A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. (BENJAMIN, 2012, p. 35)

Se a imagem técnica superou a questão da originalidade da obra, ao permitir múltiplas cópias, podemos dizer que a fotografia digital e seu potencial de reprodução simultânea em diferentes meios superou a questão da cópia em si. A imagem que o fotógrafo vê na tela antes de clicar é a mesma que verá cada um que visualizar essa imagem na rede (deixando de lado detalhes técnicos de resolução e calibração de telas). A produção de uma fotografia digital não contempla o processo de revelação contido na fotografia analógica. As informações visuais captadas pelo dispositivo móvel são gravadas em códigos que se realizam na superfície da tela como imagem, então postada, compartilhada, multiplicada. A imaterialidade e um potencial de compartilhamento instantâneo nas redes sociais são características da fotografia digital, de sua produção e circulação em rede hoje, e por isso se inserem no arcabouço de nossa investigação.

É importante destacar também a questão da tecnologia do dispositivo como elemento relevante no debate sobre fotografia. Nesse sentido, destaco o que trazem Mirabeau et al. (2014) em seu artigo sobre o tema. No trabalho, os autores abordam o conceito de imagem técnica de Flusser (1985), atribuindo-o tanto para a fotografia analógica como para a digital: "Entendemos que, ao usar o termo pontos, Flusser se refere tanto aos pontos de nitrato de prata fixados no filme da máquina fotográfica tradicional, quanto os pixels que compõem a imagem em uma câmera digital." (MIRABEAU et al., 2014, p. 37). Assim, quando pensamos no que Flusser (1985) coloca sobre a limitação dos aparatos tecnológicos no ato fotográfico, podemos também considerá-la na produção das fotografias com celulares hoje: "As fotografias são realizações de

algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de possibilidades é grande, porém limitado" (FLUSSER, 1985, p. 15).

Dentre os recursos do dispositivo e das escolhas possíveis para o fotógrafo na construção da retórica da imagem fotográfica, Rafael Cardoso (2016a) usa o exemplo do enquadramento que vai recortar o campo de visão, interferindo naquilo que será visto na imagem e afirma que uma fotografia é "tão sujeita à manipulação como qualquer desenho ou pintura" (CARDOSO, 2016a, p. 58). A retórica visual à qual está subordinada a ação de fotografar também é discutida por Washington Lessa (2013), em artigo sobre o tema. Segundo o autor, o caráter de registro, ou a objetividade atribuída à imagem técnica, é atravessada por um discurso expresso pelos elementos variáveis na transposição da luz à imagem. Essa questão da codificação da luz, além de suas limitações técnicas para representar o real, traz consigo as arbitrariedades presentes no ato fotográfico que podem revelar mais de quem fotografa do que do próprio objeto retratado.

Esse ponto de vista nos leva àquele indicado por Dubois (2019[1990]) como o que aponta para a fotografia como "transformação do real". Paradoxalmente, essa transformação do real não indicaria um afastamento ou negação da presença de uma realidade na foto, mas sim uma construção que carrega em si alguma verdade de quem fotografa, daquele que se deixa fotografar e também do momento do clique. Embora a construção da mensagem fotográfica passe pela utilização de escolhas técnicas oferecidas pelo dispositivo, como a regulagem para exposição, o foco, etc., também conta com elementos como a sorte e a surpresa. Uma boa fotografia pode surgir tanto de um olhar íntimo para o objeto quanto de um olhar de turista. O "instante decisivo" de Cartier-Bresson pode ser clicado após horas de observação e espera ou em um clique fortuito. De uma forma ou de outra, o sujeito está sempre presente no processo da construção da imagem. Fernando Braune (2002) também aponta o acaso como inerente à fotografia, quando a aproxima das bases do 1º Manifesto Surrealista. Diz ele: "Através do acidente fotográfico, exercemos a nossa instância inconsciente, reveladora de nós mesmos, de toda nossa vaidade escamoteada, face oculta manifesta" (BRAUNE, 2002, p.29).

Seria paradoxal então dizer que as fotografias publicadas em rede servem de janelas para a realidade do outro? Ao meu ver, nem tanto, uma vez que é justamente a subjetividade que está sendo expressada na imagem. Como se a Alice soubesse que, ao entrar no espelho, o mundo em duplicata que ela vê é apenas uma versão subjetiva do mundo experimentado. Já disse Cardoso que "o espaço virtual é uma espécie de imaginação coletiva" (CARDOSO, 2016a, p. 174). Tensionando possíveis significados que cercam o verbo imaginar, tomado como processo de produção de uma imagem mental, essa "imaginação coletiva" se realiza quando essa imagem é vista por outros, seja em uma mensagem privada recebida pelo celular ou nas redes sociais como

resultado de um algoritmo. Para isso, é necessário a transferência daquilo que é imaginado ou visualizado (plano mental) para uma superfície (plano gráfico/visual). Então, nas redes, através da ação de codificar e decodificar, acessamos a projeção da imaginação uns dos outros, através das imagens compartilhadas, materializadas nas telas, nas janelas.



Figura 8 - @laurenlemon, Instagram, março/2012

1.2 No rastro de Alice: a fotografia como janela do sujeito

As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva.

Susan Sontag, 2016

A presença das múltiplas telas através das quais é possível interagir e a quantidade gigantesca de imagens nelas projetadas nos atrai a pensar sobre a questão que Flusser (1985) apresenta sobre a instauração pelo homem do mundo das imagens. A inserção da fotografia como elemento da vida social introduziria o que o autor chama de período pós-histórico (em oposição ao período histórico – segundo ele, linear, da palavra –) caracterizado pela mediação que as imagens exercem na relação dos indivíduos com os fatos. Com essa mediação, segundo o autor, os indivíduos estariam cada vez mais imóveis e as imagens (veículo dos fatos) cada vez mais transportáveis. A camada imaterial da fotografia digital que circula de forma rizomática nos fluxos *da web* hoje vai ao encontro dessa ideia, considerando a velocidade e a frequência em que imagens são postadas na rede e podem ser projetadas e vistas através de outras telas a quilômetros de distância. Ademais, a incorporação do aparelho, hoje o telefone celular conectado à internet, no cotidiano de muitos grupos sociais de forma majoritária no mundo revela a persistência de um mundo das imagens, mesmo que por outros moldes do descrito por Flusser (1985). A imaterialidade desse mundo o torna dependente dos próprios indivíduos, esses habitantes do mundo em duplicata, que na verdade mais são habitados por esse mundo do que fisicamente o habitam. Cardoso explicita esse dependência:

São imagens desprovidas de suporte físico. O espaço virtual permite a visualização de objetos sem substância, imagem pura, desde que sejam utilizados os aparelhos necessários para acessá-lo. (...) imagens puras, como em nossas mentes! Então o espaço virtual é uma espécie de imaginação coletiva. (CARDOSO, 2008, p.174)

Susan Sontag (2016[1977]) também se dedica a esse conceito ao relacionar a atividade fotográfica à "criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural" (SONTAG, 2016, p. 67). Porém, sobre esse que seria não uma criação mas um processo de duplicação do mundo, Sontag (2016[1977]), destaca aquilo de material que é transportado pela a imagem: "uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelo objeto) – um vestígio material de seu tema". Essa ideia nos remete à terceira etapa do percurso dos discursos sobre a fotografia apresentado por Dubois (2019[1990]), a respeito do qual comentamos na seção 1.1. A

visão da imagem fotográfica como índice trata da camada do traço do real que a fotografia carrega, "pois ela é sua emanção física direta (a impressão luminosa)" (DUBOIS, 2019, p. 348). Ao carregar consigo parte do objeto fotografado, o que a imagem transporta são partes do próprio objeto, como se a luz emanada por ele atravessasse uma janela para outro lugar, outro olhar. A codificação que possibilita esse transporte da luz varia de acordo com a técnica, o período histórico, o dispositivo, mas é um processo que existe e se coloca entre o sujeito que olha e aquilo que, ou quem, ele vê, através da tradução desse código em matéria visível.

Nesse ponto da minha reflexão sobre como é possível se transmitir ao outro em matéria visível e transitar nesse mundo das imagens, duas trilhas aparecem, como um caminho que bifurca e volta a ser um só logo à frente, a *selfie* e o autorretrato: circula de forma massiva nas redes sociais um tipo de imagem que opera diretamente como uma janela para o sujeito, a *selfie*; a exposição do sujeito através de imagens de si se manifesta nas artes muito antes da primeira *selfie* ser compartilhada e cunhada como tal, quando o retrato e o autorretrato colocam no centro o sujeito, como tema e como artista/produtor da imagem, que olha para a tela e que nela pode ser visto. Vamos percorrer estes dois caminhos, um por vez.

1.2.1 Falando de *selfie*



Figura 9 - @thaiscsimoes, Instagram, agosto/2019



Figura 10 - @joaofernando, Instagram, setembro/2019

Em redes sociais como *Facebook* e *Instagram* pode-se observar a produção e o compartilhamento incessante de imagens da vida cotidiana pelos usuários, que seriam os habitantes do mundo em duplicata. Um tipo de fotografia que podemos considerar uma das favoritas no contexto das comunicações em rede é a *selfie*.

Selfie foi eleita a palavra internacional do ano de 2013 pelo Oxford English Dictionary e muitos são os tipos ou classificações para o termo (o site Wikipédia, por exemplo, indica 27 tipos de *selfie* que dependem do seu conteúdo, como *Foodfie* – mostram a comida que se vai comer ou que se comeu – ou *No Make-up Selfie* – em que a pessoa está sem maquiagem). De forma geral, a palavra *selfie* pode ser entendida como um sinônimo atual para o antigo autorretrato. Assim como em um autorretrato fotográfico, clicado por meio de um disparador conectado a uma câmera fotográfica analógica, ou mesmo em desenhos ou pinturas, na *selfie*, a pessoa retratada é autor (fotógrafo, artista) e modelo. Alguns elementos formais são característicos da *selfie*: o olhar para a câmera, a posição do braço, a posição e a distância da câmera indicando que o modelo (ou um deles, no caso da *selfie* de grupo) está segurando o dispositivo, ou seja, é o fotógrafo.



Figura 11 - Ellen DeGeneres posta selfie tirada por Bradley Cooper durante premiação do Oscar 2014 (Folha de São Paulo, 2014)

A *selfie* na Figura 11, acima, clicada na cerimônia de entrega do Oscar 2014, na qual aparece a apresentadora Ellen DeGeneres com os atores Bradley Cooper, Jared Leto, Jennifer Lawrence, Meryl Streep, Bradley Cooper, Peter Nyong'o Jr., Channing Tatum, Julia Roberts, Kevin Spacey, Brad Pitt, Lupita Nyong'o e Angelina Jolie, foi vista por 37 milhões de pessoas através dos 3,3 milhões de *retweets*, segundo informado pelo Twitter (Folha de São Paulo, 2014). Essa quantidade de compartilhamentos na plataforma foi um recorde na época, apenas superado em maio de 2017 por uma publicação que teve 18 milhões de retuítes. O momento em que a foto foi produzida foi exibido na transmissão oficial do evento e está disponível em vídeo no Youtube (2014). Nele podemos ver a apresentadora passando por um dos corredores da plateia e interagindo com as pessoas presentes, com um celular na mão e bem à vista (inclusive tira uma *selfie* com a atriz Liza Minnelli). Ao se aproximar da atriz Meryl Streep, Ellen diz que pretendia quebrar um recorde através do compartilhamento de uma *selfie* com ela. Ambas posam para a foto, quando aparece o ator Bradley Cooper e se oferece para dar o clique e então outros atores se aproximam para entrar do quadro.

Em conversa no programa The Ellen Show (2015), DeGeneres e Cooper contam que essa sequência não foi planejada, que o ator interveio de forma improvisada, assim como os outros atores que aparecem na foto. De qualquer forma, o recorde foi mesmo quebrado pela bem-sucedida ação da empresa Samsung, pensada para a campanha de lançamento do aparelho de celular Galaxy Note 3 (Folha de São Paulo, 2014).

Além do compartilhamento massivo em redes sociais e da repercussão pela mídia, a imagem rendeu paródias, como fotomontagens, memes de internet e ainda ações de outras

empresas. Nas imagens abaixo (Figuras 12, 13 e 14), publicadas no site G1 (2014), podemos ver alguns exemplos.



Figura 12 - Paródia da 'selfie' do Oscar (Foto: Reprodução/Twitter/@RealGrumpyCat)



Figura 13 - Paródia da 'selfie' do Oscar (Foto: Reprodução/Tumblr/The Only Daft)



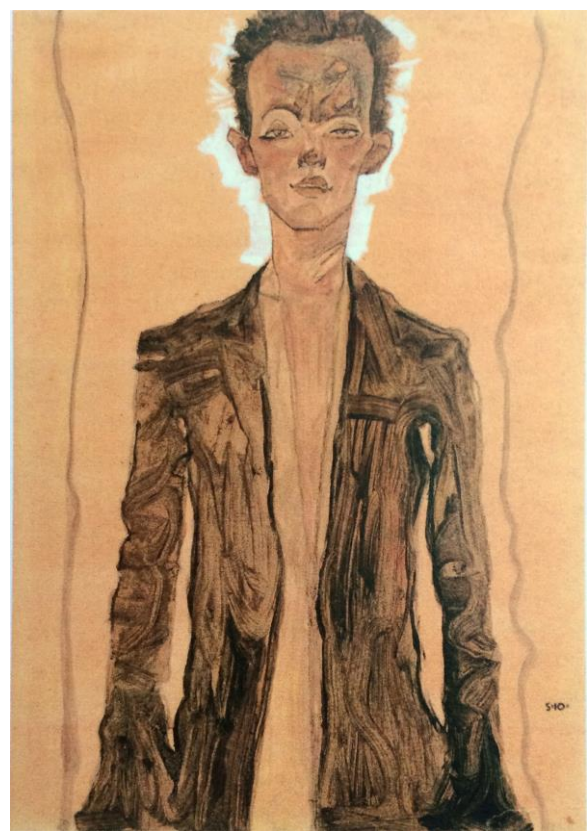
Figura 14 - Paródia da 'selfie' do Oscar (Foto: Reprodução/Twitter/@Lego_Group)

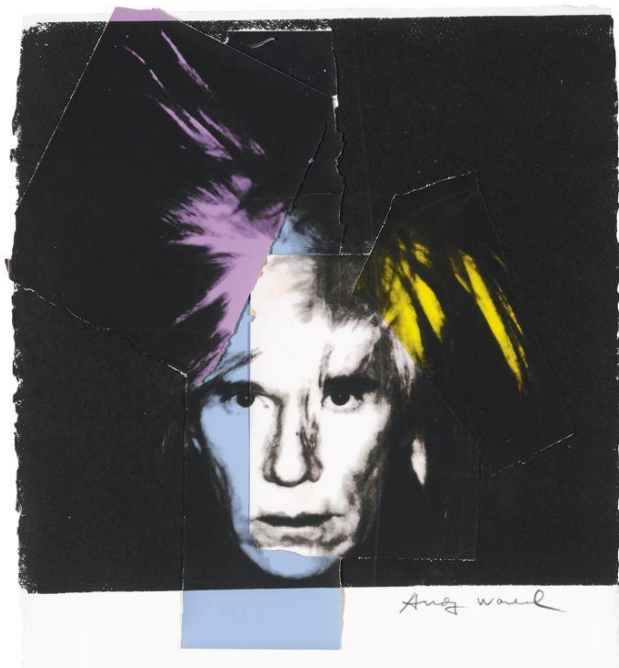
Em sua dissertação sobre memes de internet, Paula Schuabb (2018) trabalha com o conceito de *remix*, localizado por ela como uma linguagem presente nas comunicações em rede e um dos processos de produção de memes. Segundo ela, o *remix* seria uma forma de combinar conteúdos de diversas fontes e formatos em um novo conteúdo, com um novo sentido: "o remix

é colagem" (SCHUABB, 2018, p.20). Partindo desse entendimento, as imagens acima (Figuras 12, 13 e 14) seriam exemplos de *remix* da *selfie* clicada no Oscar. Nota-se que essas imagens derivam de um conteúdo gráfico oriundo do interior da própria rede, que só fazem sentido dentro dela. E enquanto a *selfie* clicada no Oscar se conecta diretamente ao evento, seus *remixes* dependem dela, que é a duplicação do acontecimento nas redes, sua imagem compartilhada e *remixada* de forma massiva e, assim, multiplicada.

Penso então em como a *selfie* foi se inserindo no vocabulário das comunicações em rede e nas mudanças ao longo do tempo recente nas "imagens de si" que circulam nos seus fluxos e acabam por vincular a existência do *Eu* ao olhar de um outro. "E o que é uma página de Facebook ou Instagram senão um diário de uma intimidade que já nasce pública (...)?", pergunta Elizabeth Duque-Estrada (2019, p.9), em uma edição da revista *Mais de um* com o título *Eis-me aqui, escritas de si*. Em convergência com o pensamento de Paula Sibilia (2016) sobre a exposição do *Eu*, os artigos da revista relacionam formas de escrita em primeira pessoa com a contemporânea centralidade do sujeito como um "*eu* em devir". Inspirada por essa noção de "Eis-me aqui", volto no tempo do texto e no tempo histórico e sigo o rastro da imagem como janela do sujeito, o que me leva para manifestações de outros tempos da fotografia e das artes plásticas.

1.2.2 Janela do sujeito





Figuras 15, 16 e 17
 Respectivamente:
 Rembrandt, *Autorretrato com corrente de ouro*, around 1635
 Egon Schiele, *Self-Portrait in Brown Coat*, 1910
 Andy Warhol, *Self-portrait with Fright Wig*, 1986

Os autorretratos acima ilustram o fato de que a imagem de si estão presentes de forma massiva em diversos movimentos da arte desde a Renascença e constituem um gênero na pintura. Muitos pintores produziram autorretratos, em especial Egon Schiele (Figura 16) desenhou ou pintou mais de 240 autorretratos e Rembrandt produziu um número próximo de quadros do gênero (SAENGER, 2019). Porém, faz parte de entender a valorização atual do sujeito, que desafia os limites entre público e privado, comentados anteriormente, entender também diferenças entre a produção de imagens nas redes e a produção artística de momentos anteriores. Mesmo que tratemos a seguir do nosso tema através de análises que aproximam imagens produzidas de um lado por artistas do século XX e do outro por usuários de mídias sociais, entendemos as distâncias entre eles. Justamente por isso, o objetivo dessa seção é entender pontos de encontro entre imagens de si produzidas de diferentes formas e em diferentes contextos. Se através dessas imagens o sujeito fala de si, busco entender o que falam em si essas imagens. O que essas janelas dizem sobre si, sobre o momento em que são produzidas, sobre seu potencial de configurar parte do mundo das imagens e das imagens do mundo?

Pensando numa possível tradução do termo *selfie* para o português como "de si", me sinto livre para olhar para *selfies* e autorretratos sem a preocupação de ser injusta com uma ou outra forma de se tornar visível. E por falar em visível, olho para as imagens escolhidas a seguir acreditando ser possível enxergar o que viam no momento do chique aqueles que as produziram.

Um recurso material muito presente em *selfies* (antigas e atuais) é o espelho, usado por limitação tecnológica/funcional ou opção estética. Uma série de autorretratos fotográficos do século XX está publicada no blog de Fernando Rabelo (2012). Uma delas é foto de Diane Arbus (Figura 18), intitulada *Self-portrait*, de 1945, que pode ser considerada uma *selfie* da época. A partir do que vemos na imagem e do título dado a mesma, entendemos que Arbus fotografa sua imagem refletida em um espelho.



Figura 18 – Diane Arbus, *Self-portrait*, 1945

Nas imagens abaixo (Figuras 19 e 20), uma foto do Instagram de João Fernando e um autorretrato de Vivian Maier, observamos o mesmo recurso sendo utilizado, produzindo efeito diferentes.



Figura 19 – João Fernando, *Ad selfinitum*, 2014 (Foto: Instagram @joaofernando)



Figura 20 – Vivian Maier, *sem título*, 1926

Para se pensar nas diferenças entre as duas imagens acima, vale retomar o pensamento de Flusser (1985) e considerar sua descrição da civilização, à época, como aquela que se desenvolve a partir da difusão e consolidação da fotografia como um espiral, que vai da imagem ao conceito, voltando para a imagem. Flusser (1985) indica, naquele momento, a passagem de uma perspectiva histórica que, segundo o autor, pode ser caracterizada pela construção de uma narrativa linear, que tinha como objeto os fatos, para um formalismo, que passa a desenvolver narrativas não-lineares através de imagens. Essas imagens (fotográficas) apresentam recortes subjetivos, tendo como objeto os conceitos, contando, portanto, com a imaginação para chegar a esses conceitos, a partir das imagens e em direção a mesmas.

No processo de produção das *selfies* que incluem o dispositivo em seu enquadramento, a imagem em si foi vista por seus protagonistas (no espelho) antes de serem captadas e codificadas por esse dispositivo. A isso relacionamos o que coloca Flusser (1985) sobre a visualidade formalística e entendemos que ela não se aplica a esse tipo de fotografia, sendo analógica ou digital, feita com o recurso do espelho: a imagem já existe em uma superfície antes da própria imagem fotográfica; o processo é então constituído pela sequência imagem-código-imagem. Porém, nos autorretratos clicados hoje com a câmera frontal de um celular, poderíamos pensar que existe algo distinto: no momento do *clic*, fotógrafo e modelo se fundem e se vêem através dos mesmos olhos. A imagem que veem está em uma superfície, como em um espelho, um espelho com memória⁴. Podemos notar nesse processo de espelhamento e de duplicação produzido pela *selfie* no seu percurso de produção, compartilhamento e recepção por outro olhar uma potencialização da experiência do *Eu*.

⁴ Essa metáfora é utilizada por Arlindo Machado em uma visão mais abrangente: "A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como o 'espelho do mundo', só que um espelho dotado de memória" (MACHADO, 2019[1984]).



Figura 21 – Alexandre Rese, sem título, 2018 (Foto: Instagram @alexandreres)

Na fotografia acima (figura 21), foto do perfil do Instagram @alexandreres, é possível reconhecer que se trata de uma *selfie*. A imagem não apresenta visualmente elementos sugestivos da *selfie* dentro de seu enquadramento, como alguma câmera, o braço de Alexandre levantado como se segurasse o celular ou mesmo a moldura de um espelho. Porém, a *selfie* já está incorporada na linguagem das redes de tal forma que nós olhamos para a imagem e vemos uma *selfie*. E ainda, imaginamos o braço dele segurando a câmera fora do quadro, e reconhecemos esse gesto, essa pose, esse olhar. Se a fotografia proporciona a experimentação através da imagem do momento em que a foto foi clicada, da perspectiva do fotógrafo, como uma janela para seu próprio olhar, e se no momento da *selfie* esse olhar olhava para si, podemos dizer que ao ver uma *selfie* é possível olhar para o outro com o olhar desse outro. Porém, é no paradoxo fotográfico e nas questões da subjetividade da imagem que tratamos até aqui que reside a limitação desse olhar pelo *Eu*: o que vemos é apenas o que ele, através do espelho, projeta naquele instante.



Figura 22 – Helena Salomão, *Alice na página-espelho*, 2019
 (imagem fotográfica digital a partir do livro *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, de Lewis Carroll com ilustração de John Tenniel)

1.3 Alice através do espelho: olhando pela janela

Pela janela do quarto pela janela do carro
 Pela tela, pela janela
 Quem é ela? Quem é ela?
 Eu vejo tudo enquadrado
 Remoto controle

Adriana Calcanhotto, 1992

Projetar soluções para um mundo complexo passa
 por aceitar a complexidade como precondição ao
 invés de combatê-la.

Rafael Cardoso, 2016

A efemeridade de algumas imagens fotográficas produzidas hoje vai em sentido oposto ao de se fixar um momento e entendemos que essa questão estaria no centro das comunicações em rede hoje. Essa efemeridade é característica, por exemplo, dos *stories* – recurso do *Instagram* para publicação de fotos e vídeos temporários com ferramentas gráficas que possibilitam a sobreposição de texto e *gifs* animados, que apresentam uma estética própria e nada polida. Por efêmeras tomamos, portanto, imagens que são produzidas para durar em torno de vinte e quatro horas, para serem vistas apenas uma vez ou no momento em que são produzidas, como um vídeo compartilhado no modo *live*. Nos casos acima, dependemos da memória ou do congelamento desse "mundo em duplicata" – possibilitado pelo recurso de se "printar" ou gravar a tela – para que essas imagens tenham uma vida estendida ou sejam protagonistas de novas postagens ou até lembranças guardadas como imagens na galeria de fotos de um celular.

A simultaneidade entre o acontecimento e a visualização por um número grande de pessoas ao mesmo tempo garante à imagem fotográfica uma possibilidade de multiplicação exponencial: cada visualização pode ser capturada em imagem e então editada e compartilhada. Se pensarmos que cada duplicata é uma janela que se abre para outra, como um jogo de espelhos, o número de imagens possíveis tende ao infinito. Podemos pensar então que o recurso do *stories* seria um alternativa a saturação das redes pois favorece a produção de uma imagem efêmera. Porém, mais que isso, parece que a efemeridade, ou a rapidez que um conteúdo perde seu valor por se afastar do acontecimento no tempo, é mesmo um traço das comunicações contemporâneas, que cada vez mais investem em qualidade e velocidade de conexão.

Cada vez mais a indústria valoriza alta resolução e velocidade como atributos tecnológicos dos aparelhos de celular, assim como a verossimilhança da imagem produzida por suas câmeras com relação ao que é visto pelo olho humano. Constantemente são lançados novos modelos de celulares com novos dispositivos fotográficos, se valendo da crença de que as melhores fotos serão feitas por melhores câmeras e que os melhores softwares produziram melhores resultados gráficos. A indústria da tecnologia digital avança no sentido de proporcionar cada vez maiores resoluções (quantidade de *pixels*) dos sensores das câmeras, principalmente das frontais, utilizada por exemplo para as *selfies*.

Porém, aspectos como a velocidade de produção e a efemeridade vem permear as imagens fotográficas no contexto das redes sociais, sobrepondo a questão da qualidade técnica/tecnológica. Dois conceitos são utilizados por Marcos Martins (2013), em artigo que

aponta para dois tipos de imagem fotográfica que convivem na mídia contemporânea: a imagem polida e a imagem poluída. Segundo Martins (2013), as imagens polidas que operam pela "positivação do artifício", são esteticamente limpas e apresentam uma qualidade artificial, sintética; as imagens poluídas que operariam pelo oposto, imagens sujas, cheias de ruídos, produzem "um novo tipo de apelo estético". Nesse segundo grupo analisado estão imagens amadoras produzidas por celulares quando esses ainda não possuíam a qualidade técnica dos aparelhos atuais. A inserção dessas imagens na mídia acompanhava alguns efeitos que Martins (2013) destaca no artigo, como um efeito de evidência, de associação ao flagrante, capturado rapidamente por uma lente urgente, em uma imagem sem foco ou tremida e que não passou pelo polimento da manipulação. A essa imagem de baixa qualidade que se destaca justamente pela oposição à imagem polida então estabelecida como padrão estético da mídia, o autor atribui um "efeito de realidade" (MARTINS, 2013, p.158).

A partir dessa leitura, percebo como a linguagem fotográfica tem se ampliado em outros sentidos para além da busca por um padrão técnico de qualidade ou por um "efeito de real": cresce exponencialmente a circulação de imagens poluídas como as *stories*, os memes de internet, as figurinhas e, poluídas ou não, as *fake news*. O que aproxima essas imagens poluídas daquelas descritas por Martins (2013) é que todas elas apontam para o "deslocamento de um regime de verdade – que era ligado à ilusão referencial fotográfica – para um outro, de contornos ainda pouco definidos que, assumindo o efeito como efeito, passa pela explicitação do próprio fazer-se" (MARTINS, 2013, p.159). Porém, o que as distancia é o meio em que elas circulam e a dinâmica atual das redes que garantem à imagem fotográfica em fluxo o caráter de imagem inacabada.

Fica então a pergunta se poderíamos falar da emergência de uma estética do digital em fluxo, que valoriza, além da proximidade com o real e a velocidade na construção visual da mensagem, a possibilidade de intervenção e recompartilhamento; como se as melhores fotos fossem aquelas inacabáveis, aquelas que mantêm a dinâmica de um espiral imagem-conceito-imagem. Nessa dinâmica, o processo que passa pela produção, propagação e consumo de imagens na rede pode dizer mais das conexões que são criadas a partir da imagem do que de características estéticas da mesma.

A imaterialidade de uma imagem digital, que viabiliza sua rápida edição, sua mixagem e a geração de múltiplas imagens a partir dela, pode, no fluxo, vir a transcender a própria questão visual. Essa imagem digital, quando compartilhada, pode funcionar mesmo como uma espécie de janela sempre aberta para diversas "realidades" imaginadas e imagináveis, se considerarmos que a mensagem central que ela traz não é aquilo que ela

mostra visualmente, mas justamente o que ela abre de possibilidades de criação de outros sentidos a partir dela.

Nesse capítulo, busquei percorrer processos do desenvolvimento da fotografia e argumentos teóricos que buscam interpretá-los. Pude perceber que a fotografia manteve nesse caminho pontes ativas com as artes plásticas que ultrapassam questões de tecnologia e chegam ao campo da concepção do ato de olhar. Através de argumentos sobre as cargas tanto subjetivas quanto objetivas que uma imagem fotográfica apresenta, foi possível pontuar que, independentemente do momento histórico, o ato de enquadrar está presente na construção de imagens fotográficas e que hoje, na era do digital, elas ainda carregam a ambiguidade entre objetividade técnica e representação individual.

Ao focar nas relações contemporâneas que os usuários da *web* estabelecem através da imagem, busquei identificá-la como mediadora dessas relações e como forma de expressão de si nas redes. A metáfora da imagem como um janela aberta se baseia nas questões tratadas sobre enquadramento e imaterialidade da fotografia digital, que desafia tempos e espaços. Assim como no autorretrato da pintura ou da fotografia analógica, na *selfie* o sujeito está no centro do processo. Porém, a simultaneidade entre sua produção e seu consumo, viabilizada nos fluxos da *web*, eleva o potencial das imagens como janelas do *Eu* e sua incorporação na linguagem desses fluxos vem mantê-las abertas, como espelhos com memória que o sujeito pode atravessar sem pestanejar. Essas janelas podem tornar o privado público, permitir ao individual ser coletivo e propor para aquele que é fotografado novos enquadramentos de si. Mas quem enquadra não é apenas o olhar do fotógrafo ou a lente objetiva automática, é também o olhar daquele *Eu* que se encontra no lado de lá do espelho. Assim, o que Alice vê na superfície do espelho seria seu *Eu* em fluxo, uma projeção do seu mundo imaginário em imagem, aquela que ela atravessa – ou transcende – para experimentar.



Figura 23 –
Fotografia 3x4 da minha Carteira de
Identidade



Figura 24 – Imagem de perfil Google



Figura 25 – Imagem de perfil Netflix



Figura 26 – Imagem de perfil Instagram



Figura 27 – Helena Salomão, colagem digital postada no Instagram, 2019

2 IMAGEM EM FLUXO: MULTIPLICAÇÃO DAS JANELAS

Há 30 anos estava na janela. Na janela comia, na janela bebia, na janela vivia.

Na janela, encaixados os peitos em moldura de braços e carnes, cochilava brevemente, rápido desabar da cabeça logo reerguida.

Nada havia para se ver naquela rua. Nada acontecia. Mas ela queria ter certeza de que, quando acontecesse, seria a primeira a vê-lo, fato vivo fisgado no arpão da sua vigília.

Marina Colasanti, 1986

Na busca por reconhecer a atmosfera que envolve as telas – e as janelas – e que acaba por constituí-las como tal, avisto um terreno complexo. A imaterialidade da imagem digital se combina com a presença material das telas. Os aparelhos celulares, enquanto meio físico, abrigam formas diversas de produção e consumo de conteúdos visuais, ao mesmo tempo em que oferecem cada dia mais artifícios de mediação digital de atividades cotidianas, sociais, pessoais e culturais. A noção de usuário permeia as diversas atividades realizadas através de aplicativos e páginas da *web* e acaba por provocar necessariamente a duplicação ou a multiplicação do sujeito. Eu, Helena Rocha Salomão (nome de batismo), sou também hsalomao (Gmail), Lenita (Netflix), @helenarsalomao (Instagram) e essa lista pode ser infinita. Essas distintas formas de mim mesma demandam que eu me apresente através de diferentes linguagens visuais com as ferramentas digitais de projeção de imagens do *Eu*. Cada uma dessas formas de mim me mostra emoldurada, enquadrada, projetada em imagem na tela. Com elas estou sempre *online*, debruçada na janela, na mesma vigília que a personagem do poema de Marina Colasanti, escrito no ano de meu nascimento.

O enquadramento do olhar, abordado anteriormente no capítulo 1, é efeito de processos sociais e culturais que se materializam através do transbordamento da imagem como mediadora da relação indivíduo-mundo. Para além da mediação técnica que o advento da fotografia instaura no campo da representação do visível, as telas são, na contemporaneidade, ferramenta de construção e meio de explanação da autoimagem. Seja através da tela do computador ou do celular, pela *webcam*, pela câmera frontal do celular, pelo espelho, essa mediação passa pela projeção de imagens de um para um outro, que pode estar geográfica e temporalmente (e de muitas outras formas) muito distante.

No capítulo anterior busquei tratar de algumas questões sobre o estatuto da imagem fotográfica na contemporaneidade, que se constitui através do acúmulo de processos tecnológicos e sociais anteriores e vem se alterando perante essa dinâmica de exposição das imagens do *Eu* nas redes. Alguns aspectos do cenário tecnológico digital atual fazem parte dessa dinâmica, tais como: a inserção derradeira dos aparelhos celulares na vida urbana e o "estabelecimento definitivo da internet" (MACHADO, 2010, p.31); a disseminação de ferramentas de produção e edição de imagens – e a consequente naturalização da manipulação digital – e a instauração no interior do fluxo de uma temporalidade própria. Considerando então esses três elementos contextuais acima e o que eles engendram, busco nesse capítulo investigar a inserção de imagens do *Eu* no fluxo da *web*, com foco em ferramentas disponíveis no aparelho celular.

2.1 Espelho d'água: a diluição da representação como espelho do real

Há cento e trinta anos, depois de visitar o País das Maravilhas, Alice entrou num espelho para descobrir o mundo ao avesso. Se Alice renascesse em nossos dias, não precisaria atravessar nenhum espelho: bastaria que chegasse à janela.

Eduardo Galeano, 1999

Pensando em alguns usos do aparelho celular e em como nele convergem diferentes tipos de conteúdo, a questão da imagem híbrida aparece diretamente relacionada com essa convergência. Como meio físico, a tela projeta imagens do "interior" do aparelho, impulsos de informação que recebe da rede ou que contém em seus *softwares*, ao mesmo tempo em que recebe do usuário informações de naturezas distintas. Enquanto algumas delas são clicadas, digitadas, gravadas, inseridos pelo usuário de forma voluntária⁵, passando necessariamente pela linguagem digital, outras estão relacionadas a características físicas da tela enquanto objeto, guardado no bolso, acessado constantemente, que emite luz e que também a reflete em sua superfície. A materialidade da imagem digital está nesse objeto tela-janela, que capta e registra luz pela lente objetiva ao mesmo tempo em que projeta impulsos digitais em imagens.

⁵ Nesse ponto me abstenho das questões que envolvem captação de informações do usuário de forma involuntária que alimentam algoritmos e que demandariam um conhecimento aprofundado não despendido na pesquisa.

Uma pergunta surge a partir do que Barthes (1984) escreve sobre a fotografia analógica:

Tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento do dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico. (BARTHES, 1984, p.21)

Me pergunto se a fotografia digital que nasce no fluxo ainda estaria no entrecruzamento entre um processo físico e um processo digital – codificado⁶ – ou se a duplicidade material-imaterial da tela aponta para uma diluição dos limites entre real e representação, entre objeto visível e imagem codificada. Como se a imagem do *Eu* produzida e compartilhada nas redes atuasse como o próprio *Eu*, ou ainda como se o *Eu* em si existisse permanentemente como imagem. Parece, aqui, que o paradoxo fotográfico de Barthes (1984) se modifica, mas nunca se ausenta. A dualidade entre matéria e código também assombra a imagem técnica produzida hoje no celular, assim como os fantasma do passado que segundo Barthes, estão na imagem fotográfica⁷.

Alguns debates atuais me guiam na busca pela compreensão dessas fronteiras atravessadas em formas contemporâneas de produção imagética e me convidam a dedicar as linhas a seguir ao ato de produzir fotografias em fluxo.

Rogério Silva (2016), em sua dissertação sobre fotomontagem, aproxima fotografia e design em uma análise sobre a metodologia projetual presente no processo de criação de fotomontagens por designers contemporâneos. Silva (2016) retoma características de ordem técnica com relação ao período inicial da fotografia digital, como a imaterialidade da imagem, e identifica que a manipulação digital está presente no trabalho de designers gráficos contemporâneos como parte constituinte do processo de produção da imagem. A fotografia seria assim um insumo, um ponto de partida no processo: “o que antes era um trabalho considerado finalizado (o original fotográfico) passou a ser algo completamente aberto e cada vez mais passível de interferências de qualquer ordem” (PEIXOTO, 2014, p.655 apud SILVA, 2016, p. 97). Sobre o efeito do desenvolvimento da tecnologia digital na fotografia, em oposição aos meios analógicos pré-existentes, Silva (2016) cita Arlindo Machado:

Depois de mais de um século e meio de restrições técnicas, conceituais e ideológicas, subvertidas apenas marginalmente pelos artistas de vanguarda, a fotografia começa, finalmente, a conhecer a sua emancipação e a derrubar as fronteiras que a limitavam. Com a câmera digital e o software de processamento tomando rapidamente o lugar das tradicionais técnicas fotográficas, podemos dizer

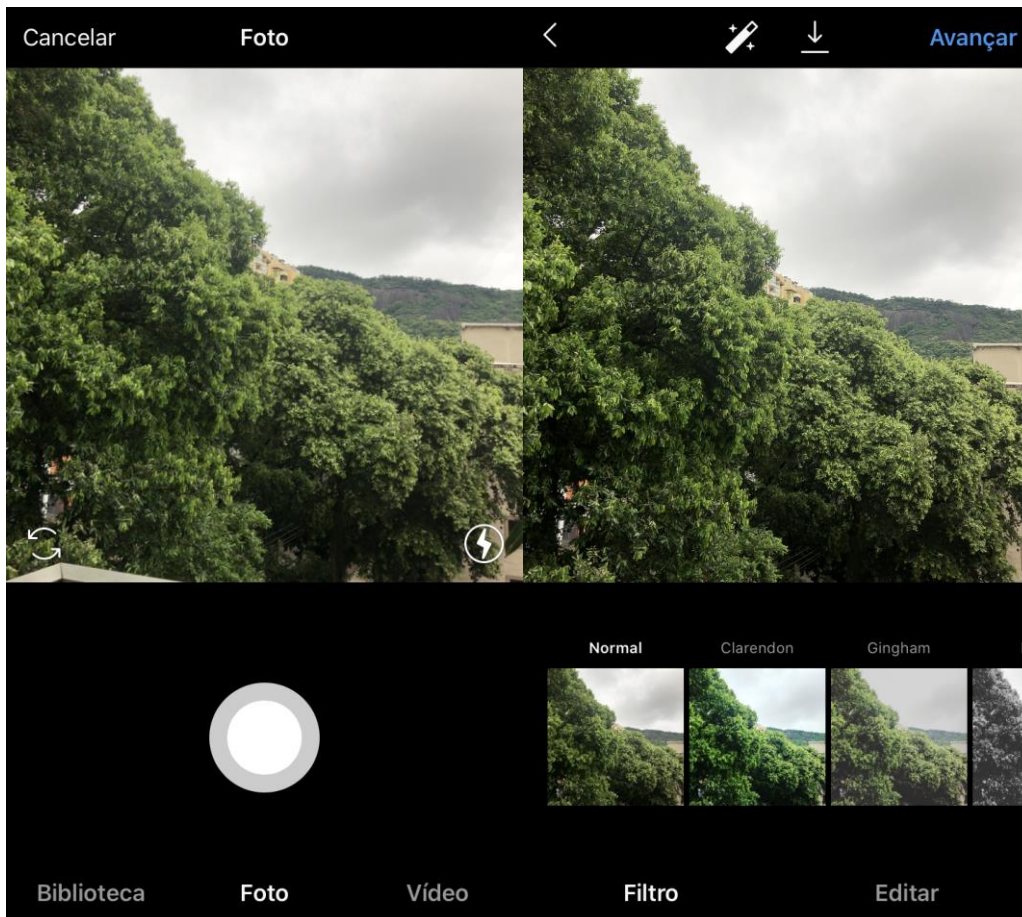
⁶ O uso desse termo por Flusser é trabalho no capítulo 1.

⁷ "(...) na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado" (BARTHES, 1984, p.115).

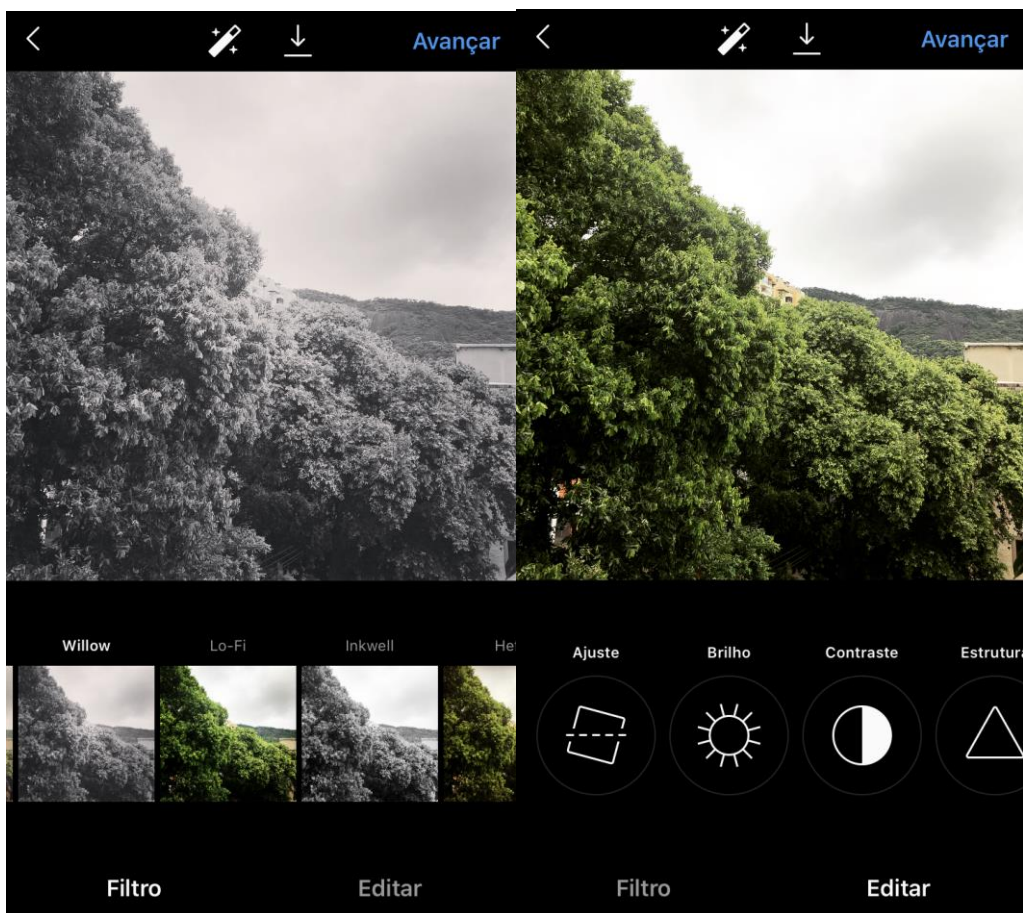
que a fotografia vive um momento de expansão, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que diz respeito às mudanças em sua conceitualização teórica (MACHADO apud, SILVA, 2016, p. 99).

Em outro texto, Machado (1993) fala do que seria uma dessas mudanças de conceitualização teórica que ocorreria à medida que se amplia o acesso a instrumentos de manipulação de imagens e esses se tornassem conhecidos e visíveis. Diz ele à época que, se as "imagens digitalmente alteradas" entrarem na esfera doméstica, "o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual" (MACHADO, 1993, p. 3).

De alguma forma essa visão apresenta a base do sentido de janela que o fluxo garante às imagens que nele são geradas. Quando um aplicativo de edição de imagem é utilizado imediatamente após a captação e a codificação da luz pela câmera do celular, possibilitando a modificação de qualquer elemento inscrito na janela e a inclusão de outros elementos, o próprio conceito de edição é desafiado, uma vez que não parte de uma imagem produzida em um momento anterior. Assim, nesse processo de incorporação de diversas formas de interferência na imagem capturada pela lente, pode-se dizer da imagem final que é menor seu grau de dependência com relação ao objeto retratado e é maior seu grau de dependência – e também de representação – à "mão" do sujeito que a produziu. Gostaria então de retomar o estudo de Dubois (2019) apresentado no capítulo 1 e um argumento presente nos discursos localizados no segundo momento do processo descrito ele. Uma das linhas de pensamento apresentadas por Dubois (2019) sobre a imagem técnica tem como tese a negação da fotografia como representação meramente objetiva, se apoiando justamente na questão técnica e nas possibilidades de escolha contidas nas operações de captação e manipulação do real. A seguir, busco levantar alguns desses limites dentro do fluxo, a exemplo das ferramentas do Instagram para a produção e edição de imagens dentro do aplicativo, que é também uma mídia social. As imagens abaixo (Figuras 28 a 40) foram feitas no meu celular, através do recurso *print screen*. Aqui, eu saio da imagem – não trago imagens do *Eu* – para focar na interface.



Figuras 28 e 29 – *print 1 e print 2*



Figuras 30 e 31 – *print 3 e print 4*

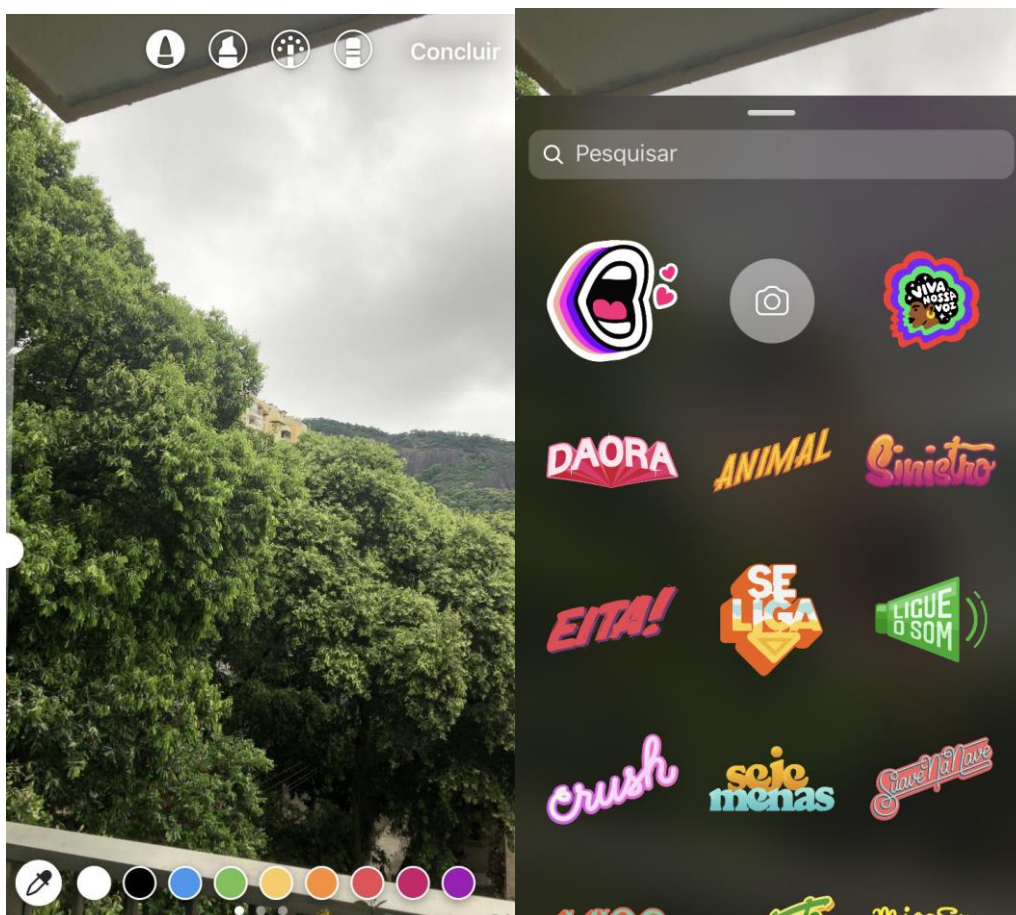


Figura 32 – *print 5*

As imagens acima apresentam o percurso do usuário do Instagram no processo de produzir uma foto pelo aplicativo. Nelas podemos ver a quantidade de botões de edição da imagem disponíveis no segundo seguinte ao clique (Figura 32). Muitos deles são ajustes que simulam as ferramentas analógicas de captura da luz, seja regulagens na câmera, tipo de filme fotográfico utilizado, ou ainda simulam efeitos que seriam possíveis de fazer com a modulação manual da luz na cena. Esse recursos são simplificações de softwares de edição de imagem que, dentro de um aplicativo de celular, se aproximam do momento do clique e passam assim a acompanhar a ubiquidade da fotografia.

Dois outros caminhos para a produção de imagens através do Instagram nos mostram diferentes recursos e possibilitam diferentes aproximações. São eles: postar como *stories*

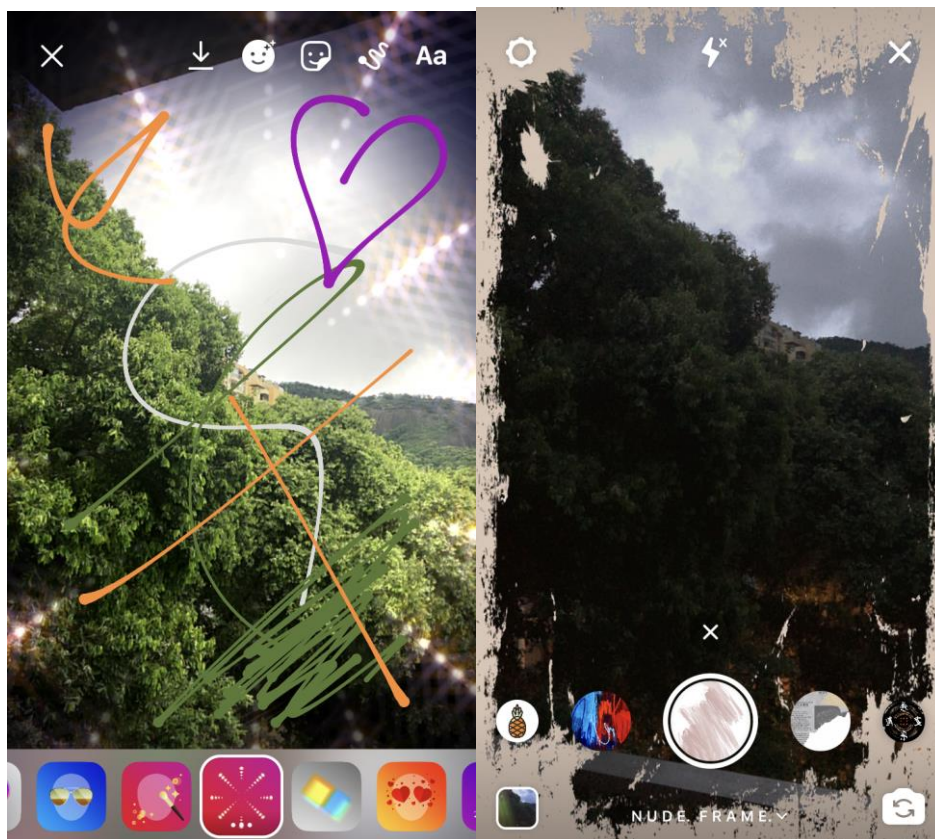
fotos que estão na galeria de imagens do celular e fotografar a partir da janela de *stories* – figuras abaixo.



Figuras 33 e 34 – print 6 e print 7



Figuras 35 e 36 – *print 8 e print 9*



Figuras 37 e 38 – print 12 e print 13

No primeiro caminho possível ao usuário (Figura 34) podem ser adicionados sobre a imagem camadas de texto, "figurinhas", novas fotos, botões de interação e efeitos estáticos e em movimento: o resultado é uma colagem (exemplo na Figura 35). Já no caminho dois (exemplo na Figura 38), os efeitos podem ser escolhidos e visualizados na tela antes mesmo do clique e a imagem então já é fixada abaixo dessa camada: é como se a manipulação fosse feita na lente, ou no olho, não na imagem em si. A possibilidade de escolha entre diferentes filtros pode adicionar uma camada subjetiva, que é limitada pelo espectro de opções disponíveis na ferramenta, na visualização e no registro do objeto diante da lente através de um código conhecido pelos usuários. Uma vez que esses filtros podem ser conhecidos e identificados como tal também por quem recebe a imagem, penso que o efeito desses filtros se assemelham a decodificações presentes em outros contextos da história da fotografia, como por exemplo quando o preto e branco das fotografias do início do século XX não impedia a conexão interpretativa com o real a cores.

Aos três caminhos possíveis detalhados acima para produzir uma foto através do Instagram, adiciona-se algumas opções de *stories* oferecidas por essa mídia que não contam com o recurso fotográfico: *criar*, *cartões*, *enquete*, *contagem regressiva*, entre outros. E ainda

um recurso de transmissão ao vivo de vídeo chamado *live*. Esse último, materializa de forma completa e direta a metáfora da tela como janela do *Eu*.

Esses recursos tratados acima revelam dois aspectos importantes para a reflexão em curso nesse capítulo: o potencial de compartilhamento instantâneo do olhar e as múltiplas formas de colagem que emergem no fluxo. Nele, as imagens duplicam o mundo como janelas que se abrem umas às outras. Nos *stories* é possível projetar diferentes narrativas a partir de uma mesma imagem avistada; então, cada imagem parece ser um reflexo de realidades individuais que transitam nas janelas, formando um jogo de espelhos no qual o número de narrativas projetadas é tão grande quanto a capacidade dos usuários de se multiplicarem em imagem. Na tela, a questão da representação se dilui e a imagem fotográfica, ora espelho do real, se transforma no espelho da subjetividade.

2.2 Molduras de vidro: janelas do *Eu* presente

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
(...)

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os
homens presentes, a vida presente.

Carlos Drummond de Andrade, 2012 [1940]

São muitos os caminhos para seguir no sentido de aprofundar essa oposição entre objetividade e subjetividade da imagem e são diversos os estudos existentes acerca do tema. Porém, de alguma maneira, o paradoxo fotográfico exposto por Roland Barthes parece ainda carregar a imagem digital em fluxo dos mistérios e encantamentos de outros tempos da fotografia. Disse ele:

[...] nada pode impedir que a fotografia seja analógica; mas ao mesmo tempo o noema da fotografia não está de modo algum na analogia (traço que ela partilha com todos os tipos de representação). Os realistas, [...] não consideram de modo algum a foto como uma 'cópia' do real – mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é

um bom caminho para análise. O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. (BARTHES, 1984, p.132)

Me atendo a essa impressão, ao sugerir que a camada de real ganha outro significado na contemporaneidade à medida em que a noção de tempo se mostra crucial para pensar a imagem produzida dentro do fluxo. Mesmo indicando a instauração de um mundo das imagens, aquele "mundo em duplicata" (SONTAG, 2016, p.67), e assim ensaiando o que mais tarde Pierre Levy chamaria de *ciberespaço*⁸, Sontag se aproxima mais do discurso de Barthes no tocante à questão da temporalidade. Ela fala de uma "pseudopresença" (SONTAG, 2016, p. 26) contida na fotografia e de como o surgimento do mundo em duplicata começa a surgir a partir do registro de um mundo que começa a morrer:

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo. (SONTAG, 2016, p. 26)

Se Sontag e Barthes discutem a carga de passado que emana de uma imagem fotográfica, autores que tratam da imagem nas comunicações em rede imputam uma nova carga, a da urgência, da fugacidade, características de uma tempo que é presente.

Paula Schuabb (2018) aponta na dinâmica do uso das redes uma urgência advinda do sistema de produção e consumo capitalista que vai dar o tom temporal das relações em rede. Segundo a autora, "queremos saber sempre o que vem depois, e logo" (SCHUABB, 2018, p. 71). O encurtamento das distâncias e do tempo, característico do *ciberespaço*, potencializa a supressão de dimensões do real, identificadas por Flusser (2017) na transposição do mundo em imagens, e é fator relacionado tanto a evoluções tecnológicas quanto a modificações nas formas de expressão e de conhecimento do mundo.

Para tratar dessas formas de expressão e de conhecimento que se desenvolvem no *ciberespaço*, Pierre Lévy (1998) se dedica ao conceito de *inteligência coletiva*, caracterizando-a como uma inteligência "coordenada em tempo real", que media as relações no *ciberespaço* de forma a valorizar as competências individuais. O autor destaca a importância desse tema ao apontar o *ciberespaço* como a principal área de atuação estética e política do nosso século, que oferece diversas possibilidades ao devir humano, através de um sistema dinâmico e aberto. Nos valemos então da metáfora que ele utiliza das redes como cidades, para pensar os indivíduos conectados como os habitantes dessa cidade e pensar nessa arquitetura urbana como o terreno atual do projeto: "No silêncio do pensamento, já

⁸ "grande meio heterogêneo e transfronteiriço" (LÉVY, 1998, p.11)

percorremos hoje as avenidas informacionais do *ciberespaço*, habitamos as imponderáveis casas digitais, difundidas por toda parte, já que constituem as subjetividades dos indivíduos e dos grupos" (LÉVY, 1998, p. 104). Ao definir o *ciberespaço* como uma espécie de cidade que oferece dinâmicas específicas de socialização, Lévy abre o caminho para pensarmos outras maneiras por meio da qual é possível relacionar esse novo contexto de produção e troca de conteúdos entre mundo virtual e mundo material.

Instigada então pelo entendimento de que a tela atua na conexão entre o mundo material e o mundo virtual, à medida em que enquadrados fragmentos do primeiro para gerar os fluxos do segundo, busco a compreensão de alguns sentidos atribuídos a algo que envolve as telas, sejam aquelas das pinturas exposta em museus ou as digitais conectadas: a moldura. Em seu texto *A moldura do quadro: um estudo estético*⁹, Georg Simmel (1994[1895]) se dedica ao tema da moldura e seus possíveis efeitos na leitura de obras de arte, muitos deles ainda presentes hoje no contexto das redes. Mais de um século nos separa da escrita desse texto de Simmel, mas, por mais que os meios técnicos tenham observado transformações nesse espaço de tempo, alguns aspectos se mantêm: o enquadramento e a sua relação com a moldura, esta que se estabelece como um recorte da imagem, é central para sua construção e, eventualmente, para a construção do seu sentido. O que pode não ter sido antecipado por Simmel é a variação de significado das molduras de acordo com interface na qual a imagem se projeta. Se Simmel (1994) percebia as molduras como um avanço tecnológico e uma sofisticação do olhar que permitia não apenas orientar a visão da obra, mas o seu transporte – uma vez que a moldura é a representação da distinção entre a parede e a obra de arte –, o mundo que se desenvolve pela interface tecnológica é o suprasumo do sentido de transporte identificado por ele. Porém, não é mais a imagem que é transportada com o auxílio da moldura: é o sujeito que se transporta através de sua imagem.

A moldura da imagem em fluxo ganha o valor de janela, de passagem, ao passo que toda intervenção no *ciberespaço* é mediada pela tela utilizada para observar e ser observado. Porém, ao mesmo tempo em que as telas são janelas abertas, nelas estão as interfaces, também molduras para as imagens que circulam nesse espaço. Se extrapoladas as fronteiras entre as imagens em fluxo e obras de arte expostas em museus, objeto do texto de Simmel (1994), o trecho abaixo, que destaca a influência da moldura para o significado de uma obra, mostra algo que de alguma maneira está relacionado ao valor da imagem do *Eu* enquanto janela do sujeito.

⁹ Tradução para "The Picture Frame: An Aesthetic Study"

As qualidades da moldura do quadro revelam-se aquelas que ajudam a dar sentido à unidade interna da imagem. Isso começa com algo aparentemente fortuito, como as articulações entre os lados. O olhar desliza para dentro deles, estendendo-os para a intersecção ideal, o olho enfatiza a relação da imagem com o seu centro por todos os lados. Esse efeito unificador da junção dos lados é reforçado com a elevação os lados externos da moldura em comparação com os lados internos, de modo que os quatro lados formam planos convergentes.¹⁰ (SIMMEL, 1994, p.12)

Pensando nessas janelas, me pergunto o que buscaria o *Eu* ao se enquadrar nas molduras previstas pela tecnologia e se lançar em fluxo. As molduras podem mudar a cada momento, a cada lançamento de um novo aplicativo ou de uma nova tecnologia de registro de imagem. O que parece se manter é a possibilidade de conexão entre o que cada um projeta, imagina, e a capacidade humana de atravessar superfícies e fazer sentido de si e do mundo.

O conjunto dessas múltiplas janelas em que o *Eu* se debruça, presente, atento, poderia ser tomado como um tipo de álbum de fotografias ou uma galeria de arte digital que expõe autorretratos. Mas no lugar do convite ao passado, essas janelas mostram o tempo presente daquele que está ali debruçado, que, ao emoldura-se, se faz imagem em fluxo – coletiva e efêmera.

¹⁰ Tradução livre para "The qualities of the picture frame reveal themselves to be those of assisting a giving meaning to this inner unity of the picture. This commences with such an apparently fortuitous thing as the joints between its sides. The gaze glides inwards on them, by extending them toward their ideal intersection, the eye emphasizes the relationship of the picture to its centre from all sides. This unifying effect of the frame joints is visibly strengthened by raising the outer sides of the frame compared with the inner sides, so that the four sides form converging planes".

3 COLAGEM E PROJETO: JANELAS ABERTAS AO OUTRO

A palavra "colagem" deriva do verbo francês *collier*, que significa colar, mas muitas colagens não envolvem cola. A técnica de "cortar e colar" praticada ao redor do mundo por milhares de pessoas diariamente se baseia numa questão de movimento dos dedos em um teclado ou um mouse, em vez de tesoura e cola.

Sir John Leighton e Simon Groom, 2019

Até aqui tratei da imagem como janela do sujeito em fluxo e de possibilidades de construção dessa imagem no *ciberespaço*. Chego então nesse capítulo para refletir sobre como o processo de construção de imagens de si passa pelo olhar do outro e se concentra na busca por esse olhar. As janelas/telas/imagens são enquadramentos, molduras feitas de vidro, por onde atravessam luz, informação, vozes, mensagens, cliques, interações, imagens do *Eu*, subjetividades. Estar nas redes é estar em movimento, em fluxo, em troca, em ação. Pensando nisso me vejo imersa, na pesquisa, em uma busca por entender: como podemos atravessar essas janelas que nos cercam e realmente ver-nos uns aos outros? Se isso for possível, as janelas viram pontes, e o improvável se torna visível. A colagem indica um primeiro passo, pois tem como base construir alguma coisa a partir de outra, inscrevendo imaginação em imagem, em linguagem, em convite ao outro.

No capítulo 2 são destacados alguns aspectos do "mundo complexo" (CARDOSO, 2016) que impactam as relações entre os sujeitos em fluxo: a presença massiva de imagens que mediam as relações nas redes, a ubiquidade das tecnologias de informação, a ampliação do acesso a formas de produção – e edição – de imagens e a consequente naturalização da manipulação digital. Nesse contexto, borram-se os limites entre consumidor e produtor dos conteúdos que circulam nas redes¹¹; o conhecimento e a informação não são mais apenas compartilhados, mas são gerados no interior do *ciberespaço*, por atores ativos, antes público, agora *prosumers*¹².

¹¹ Existem debates atuais que atrelam essa questão ao conceito de pós-verdade. Reconheço a relevância – e a urgência – mas destaco que se trata de um enfoque diferente do dado na atual pesquisa. Sobre o tema, sugiro consultar DUNKER, 2017; KALPOKAS, 2018

¹² Termo cunhado por Alvin Toffler, em 1980, e usado posteriormente em diversos estudos de cultura e mídia para designar a figura que funde “produtor” e “consumidor” (COSTA, et al, 2013, p.63-88).

A possibilidade de consumir, produzir e compartilhar conteúdos, estimulada pela dinâmica dos dispositivos e facilitada pelos aplicativos, desenvolve um ambiente participativo de conexões não-lineares. Sobre essa dinâmica, o pesquisador Henry Jenkins (2015), em seus estudos contemporâneos sobre mídia, afirma que "cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana" (JENKINS, 2015, p.29). Se cada conteúdo compartilhado é resultado de recorte e colagem a partir de outros conteúdos, de fontes e tempos diversos, podemos dizer que a colagem se faz presente em atuais formas de expressão do sujeito no interior das relações em rede. A dinâmica dessas relações estimula a participação ativa do usuário, que produz, compartilha e consome os conteúdos inseridos por eles mesmos no fluxo, através de ferramentas digitais que possibilitam a produção de conteúdos gráficos diversos. Grande parte desses conteúdos resulta das ações de recortar e colar, seja através de ferramentas específicas para a colagem digital ou mesmo através das próprias redes sociais, que apresentam recursos que remetem à colagem enquanto processo e enquanto imagem.

A forma de se criar imagens e através delas se inserir no fluxo, além de refletir particularidades do fluxo em si, carrega características próprias da colagem enquanto técnica presente em períodos anteriores da história. Esse capítulo busca relacionar colagem com a construção da imagem do sujeito usuário das redes. Aqui, estou olhando para a colagem como um processo de criação de imagens metodologicamente convergente ao uso da rede hoje. Ao falar dela, busco discutir como sua linguagem, seus espaços vazios e sua abertura para a interdisciplinaridade podem estimular a continuidade dos fluxos e indicar uma forma própria de projetar. Por esse caminho entendo que o terreno social em que o fluxo se constitui apresenta-se fértil a metodologias de design que se abram à fluidez do projeto e a pujança crítica que emerge dessa fluidez. Buscaremos por fim relacionar o design enquanto campo – e as possíveis mudanças com relação ao projeto – com o cenário atual das comunicações em rede que, através da imagem como uma janela aberta, revela formas de interação que ultrapassam as tecnologias e atravessam os sujeitos.

Considerando que o conceito de design se encontra em disputa, optei por um enquadramento que destaque possibilidades de convergência entre o campo do design e formas de expressão características do "mundo complexo" (CARDOSO, 2016a). Por sua relevância e atualidade, a colagem aparece como um atraente recorte, que anuncia conexões e revela o projetar-se como um movimento em fluxo.



Figura 39 – Pablo Picasso, *Guitar*, 1913

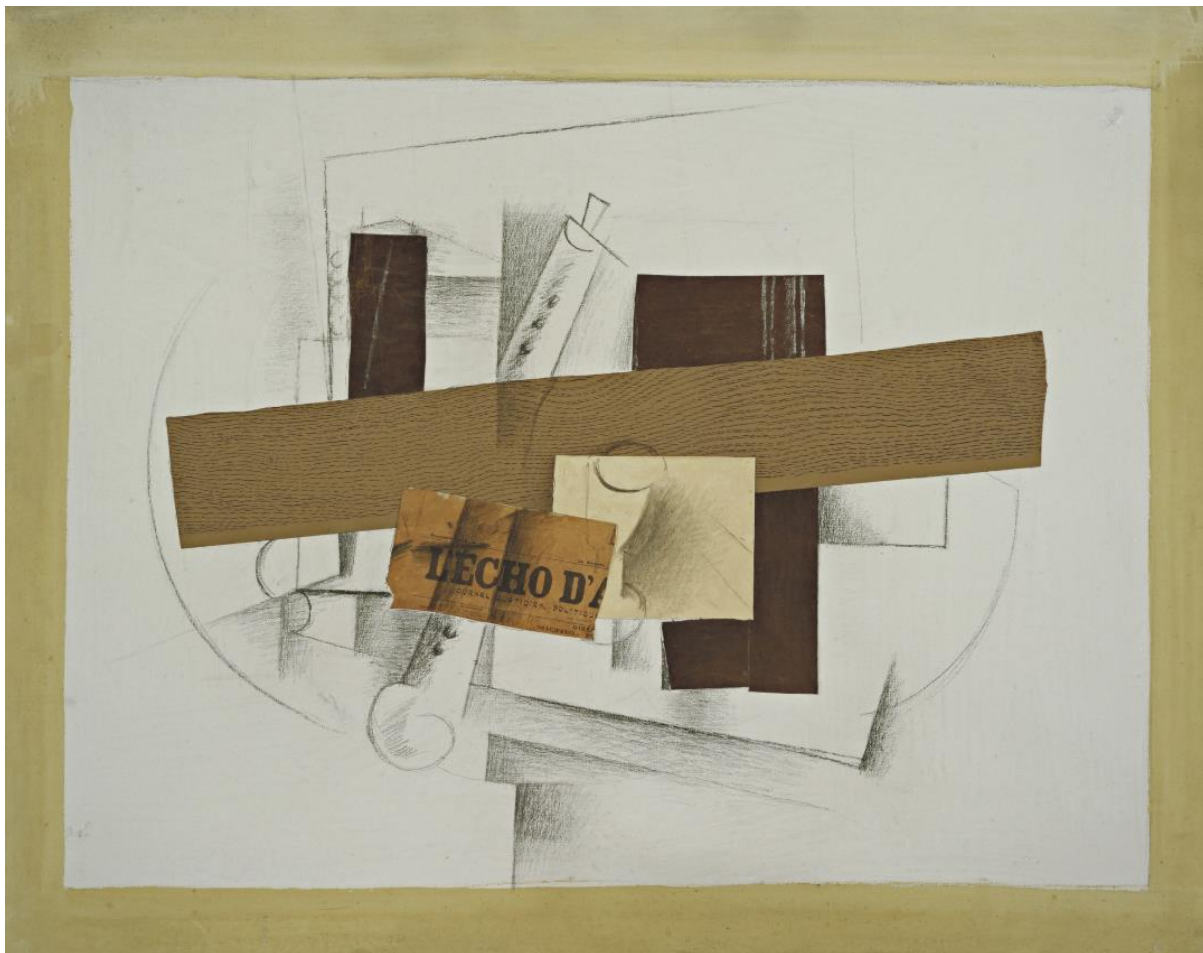


Figura 40 – Georges Braque, Still Life with Tenora, 1913

3.1 Colagem como metodologia de transformação do olhar

Colagem é gesto de mundo despedaçado. Quem faz colagem não pode contentar-se com os pedaços do mundo em ruínas que o cerca: recolocar tais pedaços para deles construir um mundo novo (...) seria a tentativa de reconstruir um mundo que ruiu.

Vilém Flusser, s/d

Picasso e Braque inserem a colagem no cenário moderno das artes plásticas¹³, colando sobre suas telas objetos do cotidiano. Em suas pinturas, o objetivo parece ser "recriar a experiência de olhar para um tema a partir de múltiplos ângulos e então construir esses diferentes pontos de vista dentro do mesmo quadro"¹⁴ (ELLIOT, 2019, p.9). Porém, à essa justaposição de planos visuais comum ao movimento Cubista é adicionado nas colagens acima (Figuras 39 e 40) um sentido a mais através da presença física de elementos reais, objetos do cotidiano como recortes de jornais, de papel de parede, pedaços de tecido e madeira. Além de desafiar noções relativas à expressão da visualidade da época, o ato de cortar e colar desempenhado pelos artistas no processo de produção das obras desafia o significado e o uso das coisas como as conhecemos.

Consideremos o que coloca Charles Garoian (2016), em artigo no qual defende uma pedagogia baseada na linguagem da colagem, segundo ele disruptiva e de caráter transformador. O autor afirma que a colagem permite associações criativas e intelectuais improváveis, a partir de "sua justaposição radical de imagens, ideias e ações"¹⁵ (GAROIAN, 2016, p. 86). E pensando para o que já serviu a colagem em diferentes contextos de produção de imagens fica transparente a inerência de um potencial crítico ao método da colagem.

Através de um recorte sobre essa técnica, apresento a seguir algumas daquelas associações, improváveis ou não. O rastro que sigo é o da fotomontagem e de uma potência de transformação do ato de olhar para as coisas e para si mesmo que acredito existir na ação individual de cortar e colar. Tais associações foram desenvolvidas a partir de aproximações entre colagens da artista dadaísta Hannah Höch, cuja obra consiste em críticas feministas ao cenário cultural e político da Alemanha no início do século XX, com colagens das artistas contemporâneas Luiza Scarpa e Juliana Rangel. A escolha por essas artistas se deu tanto pela influência que seus trabalhos exercem em minha produção autoral em fotografia e colagem como pelo fato das temáticas exploradas por elas trazerem o indivíduo como ponto central – entendendo tratem-se de retratos as colagens escolhidas. Além disso, acredito que colocar em evidência o trabalho de artistas mulheres representa por si só uma escolha acertada.

Além das imagens, faço uso de trechos de entrevistas realizadas por e-mail, entre outubro e novembro de 2019, por meio de questionário não-estruturado, com as artistas Luiza Scarpa e Juliana Rangel. A participação na pesquisa se deu de forma colaborativa pelas artistas, a partir do meu convite, por sua vez motivado pelo entendimento de que o trabalho de

¹³ "A colagem tem uma história que remonta centenas de anos" (ELLIOTT, 2019, p.10)

¹⁴ tradução livre para "recreate the experience of looking at their subjects from a multitude of different angles and then build those different views into a single picture"

¹⁵ tradução livre para "its radical juxtaposition of images, ideas, and actions"

cada uma traz à tona questões sobre a expressão do indivíduo, de suas ideias e de sua auto-imagem através da colagem. As entrevistas encontram-se disponíveis na íntegra no Apêndice deste documento e aparecem citadas e parafraseadas, com as devidas referências, nas análises que seguem abaixo.



Figura 41 – Hannah Höch, *Cut With the Dada Kitchen Knife Through the Last Weimar Beer-belly Cultural Epoch in Germany*, 1919



Figura 42 – Hannah Höch, *Modenschau (Fashion Show)*, 1925-35



Figura 43 – Juliana Rangel, *Mulheres contra Bolsonaro*, 2018

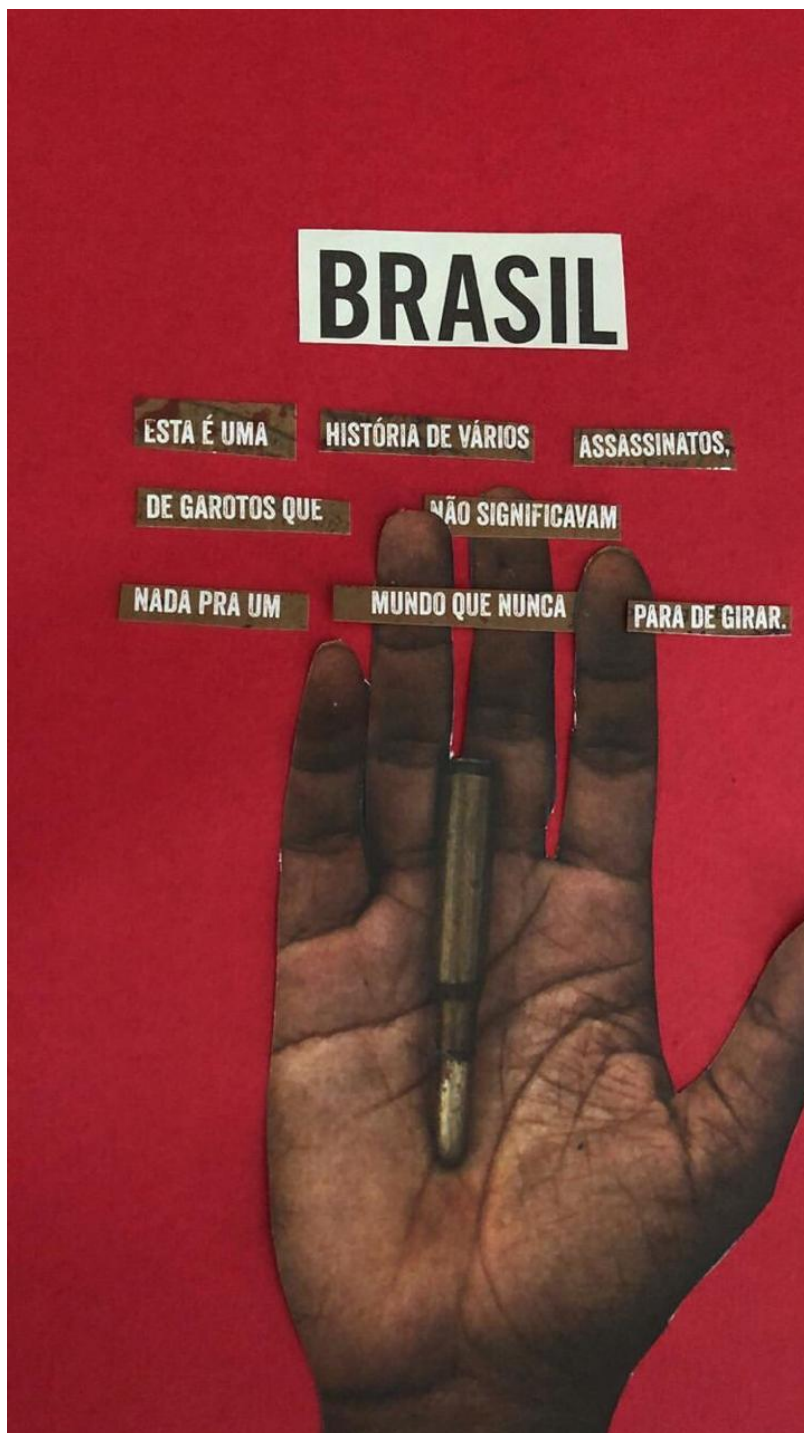


Figura 44 – Juliana Rangel, *80 tiros*, 2019



Figura 45 – Luiza Scarpa, *O Inominável*, 2018

Para ajudar na leitura das análises a seguir, apresento novamente as figuras impressas acima, mas em tamanho reduzido, antes de cada parte do texto em que serão comentadas. Em cada imagem, a legenda repete apenas o nome da autora, considerando que são poucas as figuras e que o objetivo da análise é em parte tratar propriamente da subjetividade presente nelas, do olhar de quem a imaginou antes de torná-las visíveis.



Figura 41A de Hannah Höch / Figura 43A de Luiza Scarpa / Figura 44A de Juliana Rangel

O caráter contestador das produções de Hannah Höch é evidente em muitas de suas colagens, assim como na imagem acima (Figuras 41 e 41A), *Cut With the Dada Kitchen Knife Through the Last Weimar Beer-belly Cultural Epoch in Germany*. É possível notar que o papel da colagem como metodologia é fundamental para a atribuição de um dos sentidos percebidos na obra: a ação individual e manual de cortar aplicada a figuras do cenário político da Alemanha. Logo no título ela indica que o recorte das imagens foi feito com uma "faca de cozinha dadaísta" (tradução livre para "Dada Kitchen Knife"). Um objeto cotidiano de cortar alimentos é aplicado segundo a lógica dadaísta, "segundo as leis do acaso" (ARGAN, 1992, p.353). Um utensílio próprio do ambiente doméstico, comum às mulheres, interferindo, declaradamente sem uma lógica racional, em representações de figuras políticas desperta o questionamento sobre a relação entre a esfera privada e a pública a partir da ação do indivíduo. Ao mesmo tempo que propõe essa leitura individualizada e familiar do cenário político da época, Höch expressa "o absurdo da ordem política recém-formada indicando sua eventual implosão" (ETGAR, 2019, p.42, tradução livre). Identificamos, portanto, um tema que aparece na obra de Höch como um todo e é expresso por ela de forma direta através da colagem: o indivíduo como um ser político.

A colagem também é a forma de tratar dessa tema nos trabalhos da artista contemporânea Juliana Rangel. As figuras 43 e 44 (43A e 44A) são obras escolhidas dentre uma série de colagens que exploram caminhos do indivíduo em determinados eventos ou conjunturas políticas do Brasil em 2018 e 2019. Porém, no trabalho de Juliana, é a figura do indivíduo que a mão da artista corta, cola e insere nos cenários, que são então construídos a partir do próprio indivíduo – o personagem recortado e a camada subjetiva que através dele Juliana busca representar. Sobre isso, ela diz:

Eu consigo me entender melhor através dessa prática. Como ela é um processo experimental, é quase como se eu estivesse trabalhando através do meu inconsciente. É claro que existe uma dose de razão nas escolhas que faço, mas o meu grande interesse nessa prática é me sentir totalmente livre e aberta para qualquer possibilidade, sem julgar o que deve sair dali. (Apêndice, p.99)

A leitura política que as colagens de Juliana apresentam, assim como no trabalho de Hannah Höch, trata do tempo presente da obra e das transformações que a colagem permite, tanto no sentido de visualizar acontecimentos através de uma perspectiva diferente quanto direcionar um novo olhar para si mesmo. Além disso, essa transformação expressa nas duas obras se dá na esfera privada e na interseção dessa com a esfera pública. A esfera privada e o cotidiano se manifestam na colagem de Höch de forma crítica através da faca de cozinha e sua representação de espaço ocupado por mulheres na organização social vigente. Em analogia semelhante à releitura de Höch desse elemento cotidiano - a faca de cozinha - como objeto de expressão, Juliana diz se alimentar da própria experiência cotidiana para produzir seus trabalhos:

A gente consome muitos tipos de arte todos os dias. Tudo o que me toca, ou que me chama atenção em algum sentido está no meu trabalho, porque eu me “alimentei” daquilo e me tornei uma pessoa diferente a partir dessa experiência. (Apêndice, p.100)

É interessante destacar ainda que as figuras usadas como base dessas colagens são fotografias impressas em jornais e revistas. "O papel [...] ao mesmo tempo que é efêmero pela durabilidade do material em si, ele tem alguma coisa de eternidade" (Apêndice, p.99). Com isso, percebo que a fotografia presente na colagem pode dizer muito da relação entre público e privado no tocante a representações subjetivas, pois é através de fotografias veiculadas na comunicação de massa que o indivíduo acessa um conjunto de construções visuais coletivas para dá-las, nas colagens, novos e individuais significados. Para explorar um pouco da potência da fotografia na colagem, partimos então analisar outras duas produções.



Figura 42A de Hannah Höch / Figura 45A de Luiza Scarpa

As figuras 42 (42A) e 45 (45A) – a primeira é mais uma de Hannah Höch e a segunda é da artista plástica Luiza Scarpa – parecem tratar de um tema semelhante. Cada qual, à sua época, adiciona à leitura uma camada de significação produzida pela presença de recortes de fotografias de revistas que está além do seu efeito figurativo. Para entender essa camada adicional da fotografia, lembremos um aspecto abordado no capítulo 1, amparado no que traz Susan Sontag (2016) quando diz que a fotografia tem uma ação cultural que modifica o entendimento do que é ou não é tema fotografável, ou, dita aquilo que se se enquadra no que deve ser visto e observado.

As imagens femininas presentes em revistas estabelecem parâmetros estéticos e de comportamento, forjando o conceito de mulher na cultura que se alimenta dessas mídias. Nas duas colagens (Figuras 42 [e 42A] e 45 [e 45A]), essas imagens são recortadas e usadas como parte de novos corpos, então questionadores desses conceitos e padrões, pois o que se vê na imagem "é a definição do indefinível" (Apêndice, p.98). Quando fala dos materiais utilizados em suas colagens, Luiza busca revelar um caminho que passa por criar novos sentidos a partir de elementos pré-existentes, proporcionando então esse olhar individual sobre construções coletivas:

Me fascina as infinitas possibilidades que esse tipo de linguagem me proporciona, pelo fato das imagens colhidas, serem de revistas, jornais, panfletos de mercado, maços de cigarros, cápsulas de comprimido, fotografias, programas de teatro, zines e etc. É uma forma de dar destino a estes materiais que são descartados após seu uso e que muitas vezes foram elaborados por outros artistas. (Apêndice, p.98)

Podemos aproximar esse sentido de construção às imagens presentes na colagem de Höch (Figura 42 [e 42A]). Nas duas colagens, a ação de recortar elementos de imagens veiculadas em impressos efêmeros vem explorar fisicamente esse caráter de construção identificado pela artista e que destaco aqui como representações culturais da figura da mulher.

Nesse sentido, Luiza trouxe em sua fala elementos que evidenciam a ressignificação do cotidiano e das construções através da colagem:

Acredito que a colagem é uma forma de ressignificar a percepção de imagens cotidianas, é criar um novo sentido a partir da alteração dos cenários e personagens que são recortados, [...] é dar sentido diante da falta ou do transbordamento de sentimentos universais dentro de uma singularidade. (Apêndice, p.98)

Por fim, os elementos sobrepostos nas colagens são, segundo Luiza, "partes de um todo" (Apêndice, p.98) que na colagem são reconfiguradas em uma nova e individual forma de ver esse todo. E Luiza completa: "assim como o processo de construção que vivemos no percurso da existência" (Apêndice, p.98).



Figura 46 – Juliana Rangel, *ajuda*, 2019

3.2 Espaços vazios na colagem

A "collage" é a arte que dá uma nova chance para a imagem criada na consciência humana, a chance de ser luz de reflexão, grito de protesto ou suspiro do inconsciente.

Aline Karen Fonseca, 2009

No início da seção anterior, com os exemplos de colagens cubistas, tratamos da presença de objetos inusitados e de diferentes origens na mesma superfície, que, além dos efeitos ora discutidos, produz uma quebra estética. Em mais uma colagem de Juliana Rangel,

(Figura 46) também é possível observar uma quebra visual, porém diferente. Na peça, um braço preto estendido contrasta com um fundo amarelo, vazio. Não há mais nada na imagem, ao mesmo tempo que há muita coisa. Nessa e em outras colagens, a descontinuidade visual é também resultado da distância espacial entre os elementos colados na superfície da obra e dos espaços vazios que surgem nela – que expõe a superfície ou a camada de informação que se encontra por baixo desses elementos – e cria uma quebra visual, uma ruptura de sentido no processo de leitura da imagem. Tratemos então o espaço vazio como elemento gráfico.



Figura 47 – László Moholy-Nagy, Love Your Neighbor; Murder on the Railway, 1925



Figura 48 – László Moholy-Nagy, *The Law of Series*, 1925

3.2.1 Espaço vazio e construção de sentido

Em seu livro sobre os fundamentos do design gráfico, Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips (2015) tratam do espaço em branco e da relação entre figura e fundo como elementos essenciais na composição e percepção visual. Eles partem de princípios da Gestalt¹⁶, e destacam a importância da forma criada pelos espaços vazios e da capacidade cerebral humana de preencher as lacunas presentes na área visível com base na memória e na experiência. Segundo eles, "separamos figuras (formas) dos espaços, cores ou padrões que as rodeiam (fundo). Destacamos letras das páginas, prédios do seu entorno e esculturas do vazio que as penetra e rodeia" (Lupton, Phillips, 2015, p. 99). Se os autores tratam da importância da interação entre as partes em uma composição para o design, ressaltamos dois aspectos a que eles se dedicam a respeito do espaço no qual as interações acontecem: a desestabilização das formas visíveis e o estímulo à criação ativa produzidos pelos espaços vazios, ou não preenchidos. Quando pensamos nesses efeitos do vazio na colagem, fundamentamos a visão que busco desenvolver ao longo dessa pesquisa: a de que é possível olhar para colagem enquanto uma metodologia presente no fluxo com fôlego para promover conexões reais através da imagem.

Além disso, é lembrado por Lupton e Phillips (2015, p. 106) que a própria fotografia opera com essa relação entre figura e fundo, luz e sombra. Além de serem resgatadas bases históricas da imagem fotográfica – que nasce em preto e branco – amplia-se a atuação desse elemento gráfico (vazio) para a campo da construção visual e das conexões subjetivas na forma de ver o mundo, considerando o que tratamos no capítulo 1 sobre a atuação da fotografia nesse campo do visível.

A convergência entre fotografia e design também se faz presente na obra de um importante designer e teórico integrante da Bauhaus: László Moholy-Nagy. Em suas obras, Moholy-Nagy utilizava a luz como ferramenta de design, produzindo imagens que diluam as fronteiras entre diferentes técnicas de produção. Para ele, a colagem não constituía somente uma técnica, mas um processo para se chegar a uma nova forma de expressão que poderia ser mais criativa e mais funcional que a fotografia realista. (MEGGS; PURVIS, 2006, p.314-315). Nas imagens acima (Figuras 47 e 48), temos fotomontagens de Moholy-Nagy, por ele chamadas de *photoplastics* (MEGGS; PURVIS, 2006, p.314). Podemos observar como os espaços vazios, as linhas e formas geométricas interagem com as fotografias nas composições, proporcionando camadas de significação, sugerindo movimento e reorganização dos espaços. Moholy-Nagy adiciona elementos à fotografia, oferecendo uma nova forma de

¹⁶ Gestalt é um movimento originado de uma corrente da psicologia de mesmo nome que trabalha com imagens construídas por meio da relação entre formas abstratas e espaços vazios constituindo uma imagem não abstrata.

ver, um novo olhar, um novo processo de se tornar compreensível a comunicação da mensagem. Suas colagens mostram também a influência no design moderno de movimentos artísticos que utilizavam a colagem como forma de expressão, como o cubismo e o dadaísmo.



Figura 49 – Richard Hamilton, *Just What is it That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?*, 1956

Na figura 49, acima, temos a colagem de Richard Hamilton, na qual a interação entre as imagens coladas acontece por uma aproximação temática e visualmente proporcional, como se fizessem parte de uma mesma cena. A obra faz uma crítica contundente ao consumo de massa e os objetos de desejo presentes na grande mídia, através da simulação de uma cena com símbolos da vida moderna norte americana (SMITH, 1990, p.30).

Diferentemente da colagem de Hamilton, na qual é percebida a intenção de se criar uma cena representativa, nas colagem de Moholy-Nagy (Figuras 47 e 48) podemos pensar que apesar da aplicação de perspectiva, de linhas que formam diferentes planos visuais e direcionam o olhar pelo campo visual, a imagem figura um ambiente um tanto surreal, não é sugerida a existência de um real, simulado da colagem, mas que o foco da mensagem está

justamente na impossibilidade da coexistência fora da imagem dos elementos retratados. Nessa colagem, os espaços vazios têm efeito não somente de ruptura da representação, mas de união, como se eles permitissem a presença daqueles elementos lado a lado, ao evidenciar o processo pelo qual foram dispostos ali. A artificialidade da representação está presente nas duas colagens, porém de formas distintas: enquanto a primeira denuncia a artificialidade da vivência humana perante o capitalismo, na segunda a artificialidade gráfica evidente pela exposição do processo de colagem é o olhar que percorre os espaços vazios, é a cola que une os demais elementos e produz sentido.

Os espaços vazios adicionam então mais uma camada de significação à colagem, ao constituir espaços nos quais o leitor fará a união entre os elementos ao reconhecer o desalinhamento entre eles ao mesmo tempo em que é instigado a preenchê-lo com algo que vai produzir o sentido. O espaço vazio funcionaria então como o espaço da criação, ou cocriação, da mensagem.

O texto de Charles Garoian (2016) sobre a colagem como metodologia vai ao encontro dessa visão. O autor aplica o conceito de silêncio na arte trazido por Susan Sontag (2015) em sua argumentação sobre o caráter da colagem de ser convidativo, de incitar a intervenção. Sontag descreve o espaço vazio como um espaço de libertação, que "mantém as coisas abertas" (tradução livre de SONTAG apud GAROIAN, 2016, p. 86). No texto original de Sontag (2015) o espaço vazio é um exemplo de expressão literal do silêncio, que segundo a autora se encontra na arte de diversas formas. Essa libertação do artista da própria arte, a qual Garoian (2016) se refere, é explicada por Sontag (2015) como uma forma de o artista se permitir ausente, se retirar de cena. Como se a arte fosse um meio de libertá-lo de um sentimento e alcançar o próprio silêncio fosse em si seu objetivo ao produzir e expor uma obra ao público. O texto de Sontag se desenvolve através da atribuição à arte de uma função de mediar a relação entre artista e público e mostra como essa relação se desenvolve na leitura da obra pelo olhar do outro. Como se os elementos presentes numa obra fossem lidos sempre em relação uns aos outros e portanto o silêncio somente existisse em oposição à voz, ou, os espaços vazios só existissem na presença de espaços preenchidos.

O "silêncio" nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir "em cima" sem "embaixo" ou "esquerda" sem "direita", é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. (SONTAG, 2015, p.18)

O que Sontag traz sobre o conceito de silêncio na arte nos ajuda a relacionar os espaços vazios em uma colagem ao convite à participação do outro, pois podemos entendê-los como espaços abertos para novas conexões. Essas conexões, por sua vez, podem ser feitas na

própria leitura dos elementos presentes na colagem e do sentido que eles constroem juntos, e ainda quando sugerem a possibilidade de desconstrução¹⁷ de qualquer ideia pré-existente. Garoian (2016) destaca justamente o processo experimentado na colagem, composto pela desconstrução e pela fragmentação de ideias, como motores para o engajamento e para a transformação cultural:

No lugar de um corpo totalizador do conhecimento, a composição da colagem consiste em um campo heterogêneo de imagens e ideias coexistentes e contestadoras. Sua dissociação cognitiva fornece a multiplicidade de perspectiva que é necessária ao engajamento crítico. A tensão dialética ocorre nos espaços de silêncio e intermediários da colagem, enquanto seus fragmentos, suas significantes imagens e ideias interagem e se opõem. Tal complexidade e contradição representam a substância da cognição criativa e da transformação. (GAROIAN, 2016, p. 86, tradução livre)

Essa abordagem trata, portanto, o espaço vazio, ou silêncio, como um elemento de subjetivação no processo da colagem. A isso acrescentamos que nas comunicações digitais conectadas o espaço vazio estimula a interferência permanente dos usuários em processos de criação e ação que tem como proposição manter as coisas abertas, em constante movimento.

Entendemos assim o enquadramento através da colagem, ou de um *collage gesture* (LUCERO, 2016), como um caminho que passa por reconhecer que há espaços vazios nas colagens em fluxo e que a ação de projetar pode se permitir incompleta, sendo aquela que se realiza no preenchimento de espaços vazios ainda não visíveis, em conexões ainda por vir.

¹⁷ Lupton e Miller (2011) tratam do conceito de desconstrução ("um processo crítico – um ato de questionamento") no contexto do design gráfico e do pós-estruturalismo. Para mais, ver *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico* (LUPTON, E.; MILLER, A. Porto Alegre: Bookman, 2011).

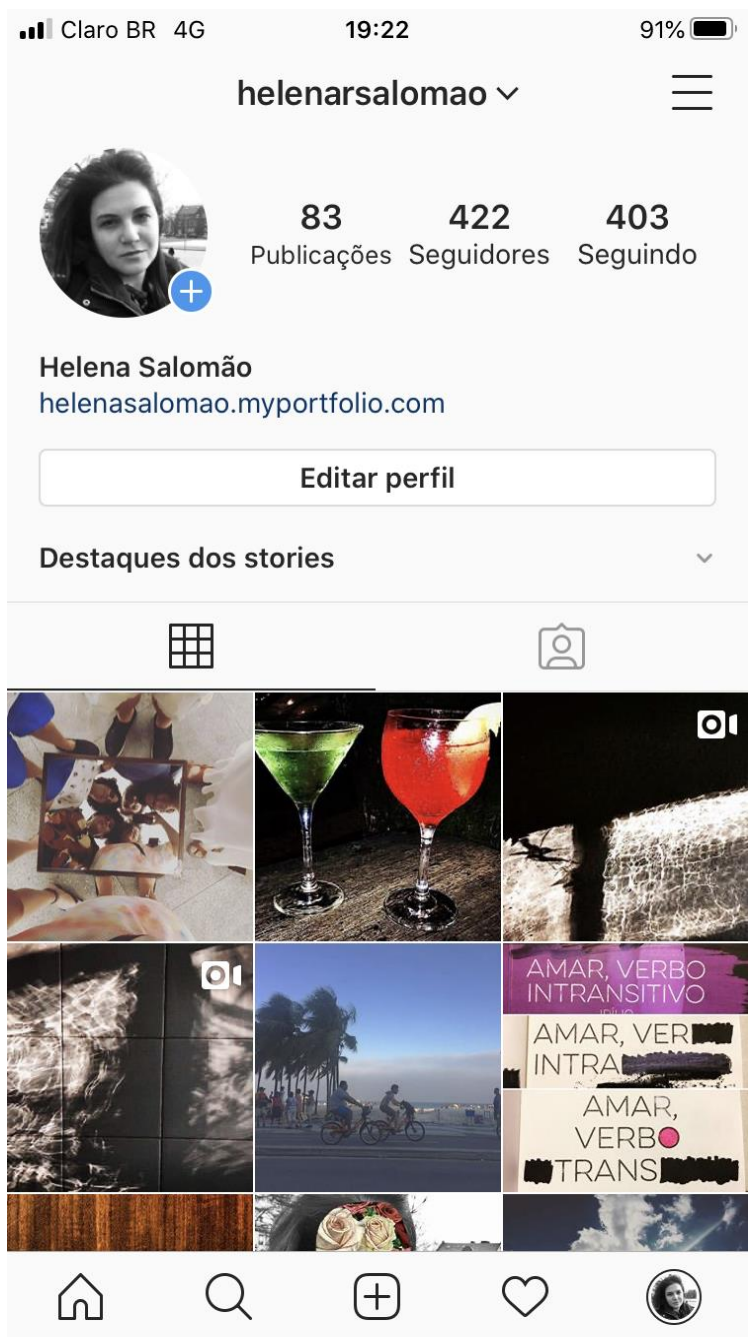


Figura 50 – @helenarsalomao, Instagram, janeiro/2020



Figura 51 – Rodrigo Nogueira Kristensen, *Janelas*, s/d

3.2.2 Espaço vazio e *Eu* em fluxo

Existem pelo menos duas formas de visualizar as imagens que são postadas no Instagram pelos usuários. Uma delas é acessar a página inicial do aplicativo (ou portal) e ir passando por postagens que aparecem para você, de forma "orgânica"¹⁸ ou patrocinada, misturadas umas às outras. Outra forma é acessar a página pessoal de um usuário específico. Nessa página, as postagens feitas por ele vão se acumulando cronologicamente de acordo com a ordem em que são postadas e podem então ser visualizadas em conjunto nesse espaço conhecido como *feed*. O *feed* funciona como um painel, uma verdadeira colagem, que pode

¹⁸ Expressão usada em marketing digital para se referir às impressões de postagens que são resultado do algoritmo da mídia, não sendo impactadas por ações pagas dos usuários.

ser visualizada a qualquer momento pelos demais usuários como uma galeria sempre aberta à visitação. Com o foco nos espaços vazios, me atendo ao *feed* como um tipo de colagem que se desenvolve em um terreno onde esses espaços não são desenhados pela mão do autor, tampouco fluidos ou livres, portanto, não seguem a mesma lógica de subjetivação das formas e dos elementos presentes nas colagens que tratamos na seção anterior deste capítulo.

Em cada página do Instagram, por exemplo, nem todos os elementos vistos na tela são imagens daquele *Eu* inscrito no perfil. No *feed*, além de informações fixas e personalizáveis, como o nome do usuário, sua "foto de perfil", as métricas da página (números totais de publicações, seguidores e seguidos) e botões de configuração e navegação, estão os espaços vazios, os espaços em branco entre uma imagem e outra, que formam uma espécie de parede, ou de grade. Na página de Instagram @openrafaelreis (Figuras 52, 53 e 54) pode-se observar espaços vazios nas imagens do *Eu* em fluxo que se formam no conjunto do *feed* como resultado do uso das ferramentas disponíveis no aplicativo de forma planejada. Seguem abaixo algumas dessas imagens, como aparecem no *feed*, seguidas de uma pequena reflexão sobre sentidos que elas podem provocar.

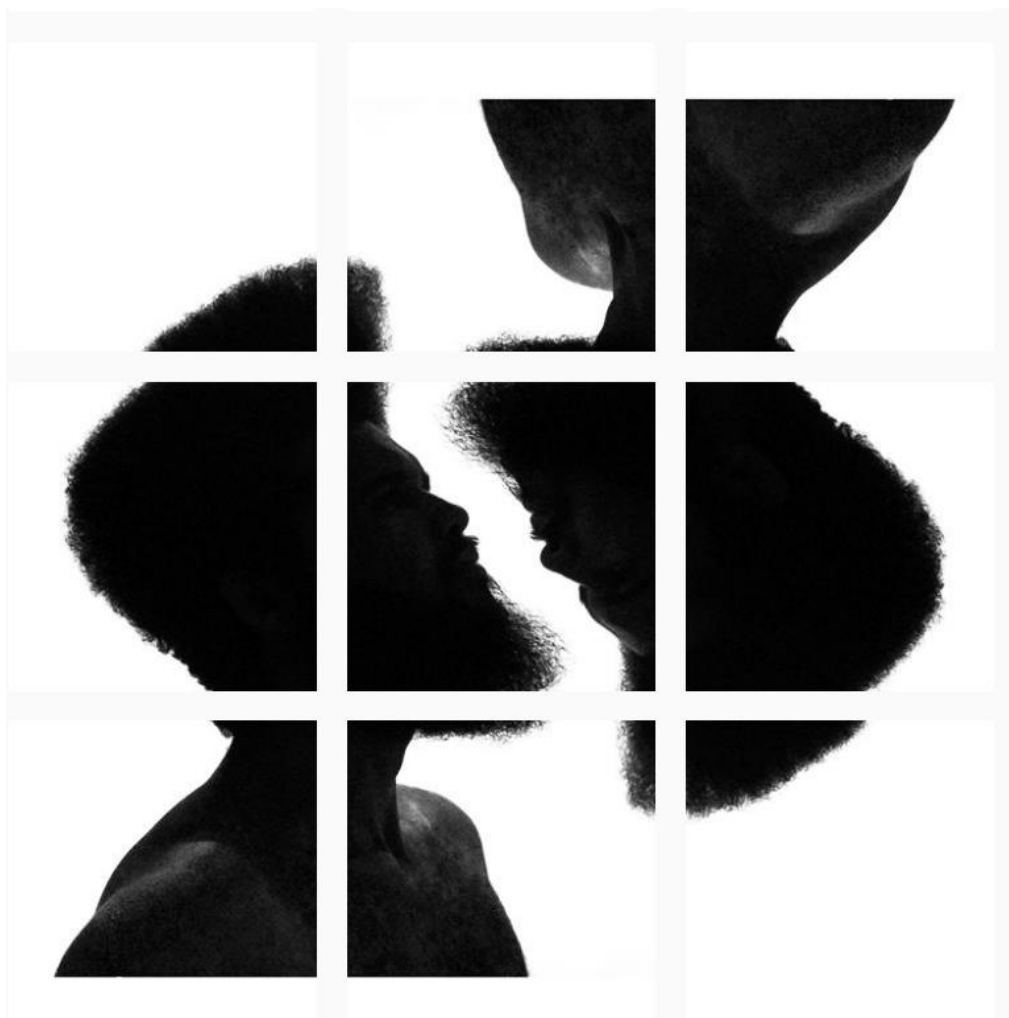


Figura 52 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019



Figura 53 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019



Figura 54 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019

Nas imagens acima recortadas da página do Instagram @openrafaelreis podemos identificar alguns recursos dessa mídia com os quais usuários podem produzir diferentes efeitos em suas postagens. Um desses recursos é o Mosaico, "uma técnica que utiliza a grade do *feed* para 'fatiar' uma imagem" (MLabs, 2019) e reconstruí-la postando essas fatias em sequência. Na figura 52, o mosaico é composto por nove fotos quadradas que formam um quadrado maior. Nota-se que a composição ao todo conta na verdade com cinco fotos, quatro delas repetidas de forma espelhada e uma postada ao centro. Essa última faz a conexão e dá sentido para o todo: o rosto de Rafael duplicado, um olhando para o outro. É interessante notar que, no processo de leitura da imagem, os espaços vazios formam uma grade que divide esse mosaico em nove partes e que é subtraída do olhar para a visualização da imagem final. Porém é ela que mantém presente o caráter particular do mosaico, o elemento da fragmentação, de partes formando o todo, ao qual atribuo o valor de movimento e de abertura do fluxo. É nesse espaço em branco que acontece a conexão entre aquele que olha a imagem e aquele que a produziu e que nela está duplamente refletido. Esse mosaico não tem o mesmo efeito visual da imagem que ele sugere para a imaginação, aquela que vemos quando subtraímos a grade branca.

O mesmo recurso do Mosaico é usado na figura 53, na qual estão 4 imagens formando uma maior e duas ao lado que a complementam. Nesse conjunto, podemos perceber outra questão presente na dinâmica das redes: a fragmentação do tempo e dos espaços. As duas imagens da direita fazem parte do mosaico mas parecem recortar o tempo da cena apresentada e deslocar as figuras do fotógrafo e do fotografado. Não sabemos se foi o Rafael que clicou a foto formada pelas 4 imagens da esquerda, mas imaginamos que não foi ele clicou aquela em que ele aparece. Por outro lado, a imagem do canto superior esquerdo mostra um novo ângulo de um elemento presente nas duas imagens anteriores e indica o deslocamento do fotógrafo de dentro para fora das janelas de vidro. Ou seja, enquanto observamos essas imagens na tela – de um computador ou celular – podemos caminhar junto com Rafael por entre as fotos – quadrados, imagens, janelas abertas.

Na figura 54, temos um outro mosaico postado por @openrafaelreis que forma uma série de três momentos em sequência. Essa sequência, porém, se apresenta da seguinte forma: ela foi postada na ordem cronológica da cena, resultando em uma leitura de trás para frente. Se considerada a leitura da esquerda para a direita, a linearidade do tempo estaria inversa. Isso nos faz pensar em uma característica específica das páginas do Instagram: a primeira imagem que vemos é última postagem, a mais recente – mesmo que não tenha sido a primeira a ser clicada dentro de um conjunto de imagens postadas. Essa lógica do aplicativo permite que a narrativa seja construída de diferentes formas, tanto quanto são as formas de leitura possíveis. Nesse sentido, entendo que o grau de subjetividade existente em uma imagem, tanto em sua produção como em sua leitura e em todas as questões intrínsecas a ela tratadas ao longo desse texto, é aumentado nas redes, pois, mais que cada imagem, o conjunto delas e a forma como são compartilhadas produzem efeitos que dependem dos sujeitos envolvidos nessa troca.

Considerando a leitura da imagem em fluxo como janela do *Eu* e o *feed* como uma imagem única, penso ainda na semelhança dessa imagem à fachada de um prédio, construído pelo usuário a partir das possibilidades que o aplicativo oferece para exposição de imagens de si em cada janela. Isso se aproxima à abordagem de Pierre Lévy do *ciberespaço* como uma cidade. Habitantes desses prédios de um só morador, os usuários se relacionam com seus vizinhos, como em uma vila, interagindo uns nas paredes dos outros, curtindo, deixando mensagens, grafites, pichações.



Figura 55 – @senegambia81, Instagram, fevereiro/2020



Figura 56 – @luizascarpart, Instagram, março/2019



Figura 57 – @openrafaelreis, Instagram, agosto/2019



Figura 58 – Rico Lins, *Seja Marginal, Seja Herói*, 2012

3.3 Imagem, colagem e fluxo: o projetar-se

Para o jovem profissional que está pensando na área do design a primeira coisa que eu falaria é: pense bem, reflita se é isso. Porque existe todo um glamour em torno do design, por razões de modismo, circunstanciais de mercado... Nas profissões historicamente mais estabelecidas, advogado, médico, engenheiro, você tem um certo caminho traçado... Na área criativa, você cria o teu caminho, é um trabalho diário de construção.

Rico Lins, 2014

Nas colagens acima observo elementos visuais diversos no que diz respeito à técnica utilizada na produção de cada uma delas: são imagens fotográficas, elementos tipográficos, peças de quebra-cabeça, ilustrações e recortes de revista. Penso então na colagem em seu sentido amplo, independentemente em qual movimento artístico ou contexto ela se apresenta, e na diversidade de procedência dos materiais empregados na superfície de suas manifestações. São objetos, imagens impressas, imagens digitais, imagens produzidas com diferentes técnicas de pintura ou desenho, textos impressos, elementos tipográficos, além de interferências manuais que "imprimem" a mão do autor com textos, linhas, cores e formas. Dessa maneira, a colagem produz uma linguagem plural, híbrida, que não se esgota em possibilidades de expressão visual.

Por essa linguagem visual híbrida, que mistura linguagens, atribuo uma aproximação da colagem com o campo do design, tanto pelos sentidos que envolvem o ato de projetar, quanto pela interdisciplinaridade que opera historicamente no campo. Se o design Modernista se concentra na forma e em seu "significado universal" (Lupton; Phillips, 2015, p.9) enquanto o design pós-moderno busca a transgressão desse significado, ambas as correntes contemplam em seus processos princípios da visualidade e da organização espacial para a tradução visual de ideias. Somando a isso a relação direta do design com as artes, com a indústria e com a tecnologia, destaco o caráter híbrido do design, as múltiplas linguagens gráficas manifestadas através de sua prática.

Segundo Cardoso (2016a), a atuação do designer hoje converge com outras áreas de bases comuns: a matemática e a informática, com as quais o design se conecta, por sua ligação histórica com o desenvolvimento industrial, na valorização do pensamento sistêmico; além das artes plásticas, que tem a criatividade como atributo em comum. Cardoso aponta, e esse ponto me chama especial atenção, a linguagem como algo que sobressai na questão da criatividade, uma vez que ele inclui no conjunto daquilo que se considera artes plásticas também a fotografia, o cinema, a moda e o artesanato. Então, ele diz que "todo trabalho de design envolve o emprego e a conjunção de linguagens." (CARDOSO, 2016b, p. 224). Relaciono essa conjunção de linguagens, ou diferentes vozes, agregadas pela prática do design ao caráter híbrido da colagem.

Porém, ambas as bases – pensamento sistêmico e criatividade, ou conexão com a produção da indústria e com as artes plásticas – podem ser localizadas já no início da formalização do design como disciplina, quando emergiu o Design Moderno, no início do século XX. Os preceitos modernos de racionalidade, funcionalidade e universalidade (GREENHALGH, 1990) tratam do domínio da forma e se conectam com ambas as disciplinas

– aquelas exatas e as artes plásticas no sentido amplo. Observa-se o contexto político da produção construtivista, que por sua vez influenciou diretamente o modernismo, e a consequente conexão entre a ação do artista, a ação do governo e a produção industrial (ARGAN, 1984, p. 401). Tomo como exemplo a obra de Lissitzky, que vai tratar a teoria da forma como a teoria da comunicação visual (ARGAN, 1984, p. 401). Segundo ele, "fazer arte era uma maneira de seguir 'o caminho revolucionário ao longo do qual toda a criação está avançando e ao longo do qual o homem também deve dobrar seus passos'"¹⁹ (MARGOLIN, 1997, p. 34).

A integração entre técnicas artesanais e produção industrial característica do construtivismo se relaciona a uma consciência sobre o processo de execução de um objeto e a capacidade de reproduzi-lo. Nesse sentido, a produção construtivista cria bases para o design moderno que passam pelo pensamento sistêmico e pelo domínio da forma, criando terreno para uma transferência, no campo do design, da importância central da forma para o projeto.

Não obstante ao valor deste tema, este texto não tem a intenção de adentrar a disputa entre os valores que permeiam o conceito de projeto em diferentes correntes de pensamento. Detenho-me então no recorte proposto no início do capítulo – a colagem – que aponta para o fluxo como um terreno fértil a uma nova proposta de projeto, que passa por um projetar de si mesmo direcionado ao olhar do outro.

Para pensar esse *projetar-se*, faço uso da definição de *design* de William Miller que ele apresenta em texto de 1988, traduzido para o português por João de Souza Leite em 1997. Busco aqui explorar com o viés do *Eu* em fluxo essa definição, assim como a forma como o referido texto a apresenta. Como premissa de sua definição de *design*, Miller (1997) diz que a palavra deve ser entendida como um verbo, remetendo assim a uma ação, a um processo. A partir dessa premissa ele apresenta a formulação: "Design é o processo de pensamento que compreende a criação de alguma coisa" (MILLER, 1997, p.1). Na sequência, cada parte é decupada e explicada. Se o "processo" indica o verbo, o conjunto de ações empreendidas, esse termo vem acompanhado de "pensamento", ou seja, ações de expressão desse pensamento, tais como "contemplar, falar, escrever, desenhar, modelar, construir, etc. – e que são utilizadas para transportar uma 'imagem de possibilidade'" (MILLER, 1997, p.1). Continuando a explicação da formulação, o texto traz do termo "compreende" para representar a inclusão das partes desse processo, que podem ser diversas a depender do que está sendo projetado.

¹⁹ Tradução livre para "Making art was a way of following the revolutionary path along which the whole of creation is striding forward and along which man must also bend his steps".

Segundo o autor, esse processo sempre envolve ou acompanha a "geração da forma" daquilo que está sendo criado. A criação em si aparece como ponto chave do processo:

O importante é que essa mudança integre naturalmente o processo de maturação e que a finalização satisfatória desse processo, que sempre se inicia como uma mera experiência de nossa imaginação, culmine como uma realidade sensível e tangível no tempo e no espaço. (MILLER, 1997, p.3)

Sobre a coisa a ser criada, aquela "alguma coisa" que encerra a definição, Miller (1997) lista um leque aberto de tipos de coisas que podem ser projetadas, como eventos, conceitos e até relações, como a amizade entre duas pessoas. Então, segundo essa definição de design, qualquer coisa pode ser projetada, se sua criação for resultado de um "processo que lhe dá forma, seja ela *física, temporal, conceitual ou relacional*".

Miller encerra esse texto com um trecho sobre a definição defendida que considero bastante significativo no contexto da pesquisa:

Mais importante, entretanto, é que ela apresenta a fundamentação necessária para uma substancial extrapolação desta essência que, através de nossos esforços enquanto designers, conduz a projetos mais cheios de determinação. Esta definição não foi feita para ser conclusiva, mas para atuar como agente catalizador. Seu propósito é iniciar uma conversa mais ampla sobre design e promover sua importância para outros campos. (MILLER, 1997, p.4)

A partir desse trecho extraí a licença para explorar a forma em que a definição foi apresentada e fazer um paralelo entre essa definição e o entendimento do *Eu* em fluxo como objeto de um projetar. Seria, na minha visão, assim explicado o *projetar-se* do *Eu* em fluxo: *processo de pensamento* – imaginação e expressão da imagem de si ao outro; *compreende* – toda a carga que a fotografia e a colagem carregam na cultura contemporânea enquanto possibilidades de se gerar formas; *criação* – escolhas estéticas disponíveis no cenário tecnológico; *de alguma coisa* – o *Eu*.

Percorrido o caminho da pesquisa até aqui e apoiada nessa definição de design de Miller (1997), consigo então afirmar a existência de um "processo de pensamento" pelo qual o *Eu* continuamente se projeta em fluxo. Esse processo teria início na imagem que ele faz de si para si mesmo e se torna ação criativa na medida em que, a partir daquela imagem, cria uma outra que é de si para o outro. Sobre aquela "imagem de possibilidade" como aquela imagem que, segundo Miller (1997), estaria entre a concepção da ideia e a sua execução, proponho uma inversão da expressão. Quando penso uma imagem de si gerada no fluxo, vejo uma "possibilidade de imagem", mais como uma latência do que como uma imagem que se encerra em si mesma: a imagem como culminância de um processo que é incompleto por definição e a potencialidade de leituras que se completam no outro.

A criação dessa imagem passa, atualmente no fluxo, pela utilização de ferramentas comuns àquele que seria considerado um "designer profissional", como a própria fotografia, programas de edição de imagem, ferramentas projetuais gráficas como *grid*, uso de espaços vazios – relação entre figura e fundo, luz e sombra –, linguagem híbrida e construção de uma mensagem ou de uma narrativa através das imagens de si.

Além dessas ferramentas, o fluxo estimula a prática de um "vocabulário", conjunto de códigos de conduta, de temáticas, de estilo de postagens, que delimitam de certa forma as possibilidades de criação dentro do fluxo. A exemplo do *Desafio dos 10 anos*, onda de publicações que descrevi no início do capítulo 1, as tendências podem ser geradas de forma orgânica dentro das redes sociais, ou mesmo por alguma arbitrariedade como no caso da selfie do Oscar comentada também no capítulo 1 – que teve origem em uma ação da empresa Samsung.

Por outro lado, essa pesquisa busca revelar que a colagem está no interior do próprio fluxo como uma metodologia de criação que contém uma pujança crítica, que estimula associações criativas e intelectuais improváveis. Me pergunto então se a sua aparência de obra inacabada, com a mão do autor aparente, teria um efeito de convite a interação e produção de sentido de forma coletiva, no contínuo do fluxo. Seria esse projeto que se realiza através da colagem aquele da prática em conjunto: meio, usuários e conteúdos? A ação presente desses três atores mantém as dinâmicas vivas e alimentadas, as redes em constante atualização e as conexões ativas. Assim, o projeto que emerge do fluxo é o projeto do tempo presente, que é aberto ao criar a coisa enquanto a coisa acontece.

Nas redes, os sujeitos são *prosumers*, são imagem, são colagem. A prática do design em fluxo vem ainda esgarçar o verbo projetar: nas janelas abertas a imaginação se torna visível e diversas realidades de cada um se mostram possíveis quando projetadas como imagem através das interfaces. No trecho abaixo, quando Lucy Kimbell (2011) discorre sobre o período em que o *design thinking* surge trazendo um conceito que vai ao encontro da ideia que buscamos desenvolver até aqui: um paralelo entre design e cola. Ao usar o conceito de cola ela descreve a atuação integradora do designer à época.

Quando o design thinking surgiu há mais de uma década, ele ofereceu uma resposta aos fluxos e refluxos de uma economia global e mediatizada de sinais e artefatos; Nesse contexto, os designers profissionais desempenham papéis cada vez mais importantes, menos como criadores de formas e mais como intermediários culturais (Julier 2008) ou como “cola” em equipes multidisciplinares²⁰ (Kelley and VanPatter, 2005 apud KIMBELL, 2011, p.287).

²⁰ Tradução livre de "When design thinking emerged more than a decade ago, it offered a response to the ebbs and flows of a global, mediatized economy of signs and artifacts; in this context, professional designers play

Essa aplicação do design como cola converge com o entendimento das interfaces como parte essencial da dinâmica dos fluxos. As colagens nele produzidas – através da integração de lentes objetivas com ferramentas digitais – oferecem possibilidades para a construção de janelas, de pontes, de interações nas interfaces. A presença do usuário no processo já está dada no fluxo, uma vez que a existência do oceano de informações que o constitui depende daquilo que ele, o *Eu* em fluxo, produz em termos de conteúdo, sejam imagens ou ações (interações). O tempo presente do fluxo só se mantém enquanto as conexões estão ativas. Enquanto a existência do fluxo está limitada às possibilidades oferecidas pela tecnologia, o sujeito está presente duplamente no "processo de pensamento que compreende a criação" (MILLER, 1997, p.1) do mundo virtual: na produção dos conteúdos enquanto *designer de si* e no desenvolvimento das próprias interfaces, enquanto designers de interação. Então, entendemos que o olhar atento para as dinâmicas da contemporaneidade possibilita ainda ao designer enxergar sua inserção nos fluxos para além do projetar-se, seja ao afiar a tesoura, produzir a cola ou identificar aqueles espaços vazios, de silêncio, ociosos por interfaces.



Figura 59 – Rico Lins, *Me, Myself and Eyes*, 1987

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem que mais me falta é aquela a qual todos carecem, isto é, poder ver a si mesmo com seus próprios olhos (...)

Eugen Bavcar, 2004

No início do documentário *Janela da Alma* (CARVALHO, 2001), que eu assisti mais de uma vez no período em que escrevia esta dissertação, é colocada uma questão sobre o conceito de mediação que pode ser simples, mas que não havia me ocorrido antes de rever o filme. As duas falas transcritas a seguir se complementam e trazem a referida questão: "Se Romeu (...) tivesse os olhos de um falcão, provavelmente não se apaixonaria por Julieta, porque os olhos dele veriam uma pele que não seria agradável de ver. Os olhos do falcão tem uma acuidade (...) e não mostraria a pele humana como nós a vemos" (SARAMAGO, 2001); "Cada experiência de olhar é um limite. A gente não conhece as coisas como elas são, a gente só conhece as coisas mediadas pela nossa experiência" (LOPES, 2001).

A partir desse entendimento sobre o caráter de mediação que a experiência sensível possui, vejo nas imagens a mediação entre a experiência de um sujeito e a experiência do outro, expressa em linguagem, em superfície visível. Também no interior do fluxo, a experiência sensível de olhar passa pelo enquadramento: é através da janela que vemos e somos vistos. Pela tela, vemos múltiplos olhos, como na colagem do Rico Lins acima. A imagem enquadra e o fluxo reenquadra.

Georg Simmel (1994), em seu texto sobre a moldura e seus efeitos na visualização de obras de arte, fala sobre como, no seu tempo, era difícil encontrar paisagens naturais emolduradas. Nas suas palavras:

A moldura é melhor aplicada a estruturas com uma unidade definida, a qual uma imagem da natureza nunca possui. Qualquer parte da natureza não-mediada é conectada por mil relações espaciais, históricas, conceituais e emocionais com tudo o que a cerca mais ou menos próximo, seja física ou mentalmente.²¹ (SIMMEL, 1994, p.14)

A partir dessa colocação vejo que aquilo que Simmel aponta como a distância entre a imagem enquadrada e a experiência com aquilo que ele chama de natureza não-mediada pode ser aplicado para pensar em tudo do visível que fica de fora na imagem produzida no fluxo. O autor indica que a natureza não teria um unidade definida passível de enquadramento. No

²¹ tradução livre para "The frame is suited only to structures with a closed unity, which a piece of nature never possesses. Any excerpt from unmediated nature is connected a thousand spatial, historical, conceptual and emotional relationship with everything that surrounds it more or less closely, physically ou mentally".

fluxo, porém, uma vez que o universo das tecnologias digitais é o espaço da supressão dessa natureza não-mediada, porque nele tudo o que o olho humano capta é enquadrado para poder habitá-lo, até a natureza só existe no fluxo emoldurada. Na verdade, como mostram os mosaicos do Instagram no capítulo 3, cada quadro é reenquadrado – no *grid* do *feed* – para a formação de uma nova imagem. Diferentemente dos mosaicos tradicionais, não se trata mais da identificação de pedras coloridas lapidadas e encaixadas criando um padrão. Trata-se de imagens que já são geradas a partir de enquadramentos que o aplicativo oferece.

Ao tratar da constituição dos fluxos, no capítulo 2, mostrei como traços estruturantes de sua narrativa – como a incorporação da manipulação digital no processo de produção de conteúdo e a grande quantidade de aplicativos e ferramentas de edição de imagens disponíveis – são convergentes à colagem enquanto metodologia. Com o capítulo 3 complemento essa abordagem ao tratar da semelhança entre o uso de ferramentas digitais em aplicativos de celular e o ato de recortar e colar, e como essas ações são aderentes aos caminhos do projetar em fluxo. O caráter imaterial de algumas imagens fotográficas contemporâneas se mostrou conectado ao seu efeito de janela para diversas realidades. Como se cada imagem estivesse sempre em processo, aberta a novos desdobramentos através dos múltiplos olhares lançados a todo o tempo sobre ela, em um contínuo projetar-se.

A investida de um olhar atento a possibilidades do sujeito em fluxo para construir sua auto-imagem através da fotografia resulta no entendimento de que, ao projetar uma imagem de si através do enquadramento de uma tela, o sujeito se depara com olhar do outro, como se olhasse para um espelho que olha de volta. Essa metáfora aponta para uma das direções possíveis de continuação dessa pesquisa: as questões que envolvem espelho e auto-imagem, a partir dos estudos de Lacan.

Outro tema que essa pesquisa não pretendeu esgotar é a questão da imagem fotográfica como registro, representação e emanção do *real*. Por muitas vezes objeto de obsessão de autores e artistas, o tema da verdade é capaz de pautar discussões em diferentes campos de conhecimento. Na literatura, uma obra em especial ganhou destaque na última década por mostrar nuances desse conceito: o livro *1984*, de George Orwell. Em 2013, quando a espionagem em massa nos Estados Unidos foi revelada por Edward Snowden, assim como em 2017, quando Donald Trump assume a presidência do mesmo país, o livro, escrito em 1948, bate recordes de vendas. Esses "booms" foram estimulados por comentários de figuras públicas que relacionavam a distopia retratada no livro, na qual o poder era garantido através da manipulação da verdade, com os fatos acima citados. Ambos os fatos e também o livro de George Orwell tem outro elemento em comum além do conceito de

verdade: a tela²². Se por um lado a presença da tela é relacionada a formas de controle e manipulação de massas, por outro ela é usada como meio de expressão individual, de diversas realidades. Nessa pesquisa busquei direcionar meu olhar para um dos múltiplos aspectos por ela evocados, para uma das metáforas possíveis de se atribuir à tela – essa superfície que pode ser em branco, a cores, transparente, espelhada, conectada, ou tudo isso ao mesmo tempo.

À noção de Sontag (2016, p.67) de que a fotografia cria um "mundo em duplicata" acrescentaria-se, hoje, no contexto das comunicações em rede, a efemeridade da imagem e a simultaneidade do acontecimento e da visualização de sua imagem por um número grande de pessoas através das telas. Efemeridade, simultaneidade e visualização não ocorrem de maneira isolada, mas sim mediadas por interfaces interativas que tendem a passar despercebidas. Nesse sentido, as interfaces também funcionam como janelas que podem ser projetadas e através das quais se observam fotografias e narrativas do *Eu*. As imagens em fluxo duplicam o mundo como janelas que se abrem; nas redes sociais digitais as janelas se sobrepõem e se abrem umas para as outras, formando um jogo de espelhos que refletem múltiplas formas de se projetar em imagem.

Nessa pesquisa como um todo percorri conceitos que se inserem no arcabouço reflexivo de debates sobre fotografia, design e comunicação, campos que para mim hoje aparecem interconectados. Busquei adicionar ao desenvolvimento das questões propostas elementos pessoais, do *Eu* autora, mestranda, fotógrafa, designer e usuária das redes sociais, resultando em uma escrita com um forte tom autobiográfico que não se permitiu, porém, empurrar demais as fronteiras de um texto acadêmico. Esse aspecto deixa o caminho aberto para uma pesquisa futura sobre estudos autobiográficos, sobre o qual vejo uma primeira pista na revista acadêmica *a/b: Auto/Biography Studies*.

Por fim, considero que explorei através dessa pesquisa camadas de diferentes processos de criação de imagens em diferentes tempos, não como se fizesse uma colagem anacrônica, mas como se desenhasse um mapa que mostra cruzamentos, intersecções e conexões entre sujeitos e as imagens de si por eles criadas.

²² Teletela aparece no livro *1984*, como uma tecnologia de telecomunicação bidirecional através da qual o governo exercia vigilância sobre a população.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Joaquim Marçal F. de. *A luz que debuxa*. Panfleto da Exposição DVWC, fotos e variações. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2019.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno:1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1984.

_____. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAVCAR, Evgen. *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: Letras, 2002.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008.

_____. *Design para um mundo complexo*. 2a ed. São Paulo: Ubu Editora, 2016a.

_____. *Especial de fim de ano: Rafael Cardoso*. Entrevista ao Podcast Visual+Mente, 2016b.

CARROLL, Lewis. *Através do espelho e o que alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015 [1871].

COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

COSTA, Alan, et al. *A emergência da concepção do prosumer na era da comunicação digital*. 2013. Disponível em:
<http://ccvap.futuro.usp.br/noticiasfiles/25.06.2013_TextoColetivo_Prosumer.pdf> Acesso em: 02 fev. 2020

CROSS, Nigel. *Design thinking: understanding how designers think and work*. Oxford: Berg Publishers, 2011.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Eis-me aqui*. In: DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert (Org.), *Maisdeum*. Vol.3, maio/2019.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus Editora, 2019.

ELLIOT, Patrick. *Collage over the centuries*. In: *Collage, cut and paste - 400 years of collage*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2019.

ETGAR, Yuval. *On edge: exploring collage tactics and terminology*. In: ETGAR, Yuval. *Collage: cut and paste - 400 years of collage*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2019.

FONSECA, Aline Karen. *Collage: a colagem surrealista*. In: *Revista educação*. UNG. Vol. 4, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

_____. *Sergio Lima: colagem*. Sem data. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/artigos.html>> Acesso em: 05 fev. 2020

GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GAROIAN, Charles. *Art Education in the silent gaps of visual culture*. In: LUCERO, Jorge (Ed.). *Mere and easy: collage as a critical practice in pedagogy*. Chicago: University of Illinois Press, 2016.

GREENHALGH, Paul. *Modernism in design*. London: Reaktion Books, 1990.

HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2015.

KIMBELL, Lucy. *Rethinking design thinking*. Londres: Taylor & Francis, 2011.

LEIGHTON, Sir John; GROOM, Simon. *Directors' Foreword*. In: *Collage, cut and paste - 400 years of collage*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2019.

LESSA, Washington Dias. *O design de comunicação e a fotografia*. In: SZANIECKI, Barbara; LESSA, Washington Dias; MARTINS, Marcos; MONAT, André (Org). *Dispositivo, fotografia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

LINS, Rico. *Quer fazer Design? Veja os conselhos de Rico Lins*. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=pqWLqUimTac>> Acesso em: 02 fev. 2020

LOPES, Paulo Cezar. *Janela da alma*. Longa-metragem documentário. Direção João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2004.

LOWE, Paul. *A chronology of photography: a cultural timeline from camera obscura to Instagram*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2019.

LUCERO, Jorge. *Mere and easy common threads: collage as a new sort of something*. In: LUCERO, Jorge (Ed.). *Mere and easy: collage as a critical practice in pedagogy*. Chicago: University of Illinois Press, 2016.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MACHADO, Arlindo. *Fotografia em mutação*. 1993. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>> Acesso em: 02 ago. 2019

_____. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. *A ilusão espetacular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: GG, 2019.

MARCELINO, Ricardo Augusto Azevedo. *Design e fotografia: uma análise sobre as relações que se estabelecem entre a imagem fotográfica digital e as metodologias de design*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFP, 2012.

MARGOLIN, Victor. *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

MARTINS, Marcos. *Imagem polida, imagem poluída*. In: SZANIECKI, Barbara; LESSA, Washington Dias; MARTINS, Marcos; MONAT, André (Org). *Dispositivo, fotografia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. *Meggs' history of graphic design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 2006.

MILLER, William. *A definição de design*. 1997. Disponível em: <https://www.academia.edu/15847251/William_Miller_A_defini%C3%A7%C3%A3o_de_design_The_definition_of_design> Acesso em: 11 fev. 2020

MIRABEAU, Almir, et al. *Imagem técnica: uma abordagem tecnológica sobre o ensino do design*. In: MONAT, André; SZANIECKI, Barbara (Org). *Conexões Fotográficas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2014.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. *The new vision and abstract of an artist*. New York: Wittenborn, 1947.

NASCIMENTO, Danielle. *A simbiose entre fotografia e design no processo criativo de Foto que veste corpo*. In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2014.

NISHIJIMA, Isabela, et al. *Entre imagens: reflexões iniciais sobre a fotografia como mediação*. In: IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 2013.

NUNES, João Fernando Igansi. *Cultura pós-fotográfica: o devir das imagens eletrônicas no estudo de caso do Acervo Fotográfico do Museu Histórico da Biblioteca Pública Pelotense*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

SAENGER, Peter. *Role Playing on Canvas*. In: The Wall Street Journal, 2019. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/role-playing-on-canvas-11549034328>> Acesso em: 03 fev. 2019

SARAMAGO, José. *Janela da alma*. Longa-metragem documentário. Direção João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2004.

SCHUABB, Paula. *Design em fluxo: processos e temporalidades dos memes de internet*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UERJ/ESDI, 2018.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIMMEL, Georg. *A moldura do quadro: um estudo estético*. 1994. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/026327694011001003>> Acesso em: 04 fev. 2020

SILVA, Rogério de Souza e. *Fotomontagem digital: a fotografia como resultado do processo metodológico do design gráfico*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UEMG, 2016.

SMITH, Graham. *Richard Hamilton's "Just What is it that makes today's homes so different, so appealing?"* In: *Notes in the history of art* 9, no. 4, 1990.

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WENDERS, Wim. *Janela da alma*. Longa-metragem documentário. Direção João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2004.

Obras citadas

DUNKER, Christian. *Subjetividade em tempos de pós-verdade*. In: PINTO, Manuel da Costa (Org). *Ética e Pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

KALPOKAS, Ignas. *A political theory of post-truth*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Org). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

Sites consultados

Blog Fernando Rabelo, Images & Visions, 2012. Disponível em: <<https://imagesvisions.blogspot.com/2012/08/o-autorretrato-de-diane-arbus.html>> Acesso em 18 abr. 2018

Folha de São Paulo, 2014. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1437851-selfie-do-oscar-vale-r-22-bilhoes-diz-especialista-em-marketing.shtml>> Acesso em: 03 ago. 2018

G1, 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/oscar/2014/noticia/2014/03/selfie-do-oscar-ganha-parodias-do-lego-snoopy-e-simpsons-veja.html>> Acesso em: 03 ago. 2018

Mlabs, 2019. Disponível em: <<https://www.mlabs.com.br/blog/mosaico-no-instagram>> Acesso em: 09 jan. 2020

Tecmundo, 2019. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/ciencia/137950-desafio-10-anos-treinar-sistemas-reconhecime-nto-facial.htm>> Acesso em: 05 jan. 2019

Youtube, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GsSWj51uGnI>> Acesso em: 03 ago. 2018

APÊNDICE

Entrevistas realizadas com a artistas Luiza Scarpa e Juliana Rangel para esta pesquisa.

Luiza Scarpa - 20/08/2019

1) O que te atrai na colagem como processo de produção de imagens?

Acredito que a colagem é uma forma de ressignificar a percepção de imagens cotidianas, é criar um novo sentido a partir da alteração dos cenários e personagens que são recortados, a fim de compor um sentimento, uma ideia, um protesto, atravessamentos da vida que estamos sujeitos, uma falta ou excesso.

São pedaços que formam um todo, assim como o processo de construção que vivemos no percurso da existência.

2) Quais as principais referências e inspirações que você acredita estarem presentes de forma geral em suas obras?

Acredito que a arte seja uma ferramenta poderosa de tornar uma emoção palpável. Vejo como uma forma de sobreviver ao real que nos é imposto, é se expressar quando as palavras não são mais capazes de comunicar, é dar sentido diante da falta ou do transbordamento de sentimentos universais dentro de uma singularidade. Partindo desse pensamento, me inspira as questões femininas, amores, dores, perdas, o sarcasmo, a ironia, o senso de humor frente ao trágico. Através dos recortes, monto uma cena surreal para significar esses sentimentos.

3) Como é a sua relação com os materiais das colagens? De onde retira os elementos que vão ser cortados e colados?

Me fascina as infinitas possibilidades que esse tipo de linguagem me proporciona, pelo fato das imagens colhidas, serem de revistas, jornais, panfletos de mercado, maços de cigarros, cápsulas de comprimido, fotografias, programas de teatro, zines e etc. É uma forma de dar destino a estes materiais que são descartados após seu uso e que muitas vezes foram elaborados por outros artistas. Vejo a produção de colagens como uma linguagem plural, um mosaico de artes reunidos em uma arte. Durante o processo de montagem, é sempre uma surpresa a cena que será apresentada para dar vazão aos materiais inconscientes.

4) Sobre a sua colagem em questão (aquela que te mandei), que mulher ou mulheres são essas representadas?

Esse trabalho é um Ser mitológico que representa o feminino.

É sobre a construção e desconstrução constante que vivemos, a definição do indefinível.

As mulheres neste trabalho sobrepostas, retratam os mistérios que circundam o feminino e as ferramentas que criamos para lidar com nossos abismos, dores, e forças. O arranjo que cada mulher faz para sobreviver às intempéries da vida e suas percepções são particulares embora universais e atemporais.

Juliana Rangel - 24/11/2019

1) O que te atrai na colagem como processo de produção de imagens?

A colagem é uma pesquisa de ressignificação de imagens. É olhar e ouvir o que acontece ao seu redor, o que já está pronto, e procurar dar uma nova forma para aquilo.

Para mim é um processo bem experimental, eu nunca sei exatamente o que eu vou fazer quando começo a cortar um papel. Esse cortar e colar também é terapêutico, foi uma forma que eu encontrei de traduzir alguns sentimentos em imagens. E por isso, me traz uma sensação de conforto, mesmo quando não gosto do resultado final.

2) Quais as principais referências e inspirações que você acredita estarem presentes de forma geral em suas obras?

A gente consome muitos tipos de arte todos os dias. Tudo o que me toca, ou que me chama atenção em algum sentido está no meu trabalho, porque eu me “alimentei” daquilo e me tornei uma pessoa diferente a partir dessa experiência.

Eu faço colagens ouvindo músicas. Então acho que sou bastante influenciada por elas. Eu ouço de tudo um pouco, mas diria que os principais na hora das colagens são Pink Floyd, Caetano, Gil, Gal, Bethânia, Tom Jobim, Nina Simone, Herbie Hancock, Milton Nascimento, Cartola.

Também sempre fui muito interessada por artes visuais, visito exposições e galerias frequentemente e tenho na parede do meu quarto uma coleção de cartões postais e prints que eu olho todos os dias. Aqui têm Matisse, Miró, Cézanne, Picasso, Dalí, Frida, Basquiat, Van Gogh, Rothko, Seurat, Chagall, Degas, Klimt, Schiele, Courbet, Monet, Tarsila, Lygia Clark entre outros.

São artistas que me interessam desde antes de começar a tentar me expressar visualmente. De todo modo, não acho que minhas colagens podem ser comparadas a esses grandes artistas e não tenho exemplos concretos de como eles podem estar presentes nas minhas obras.

3) Como é a sua relação com os materiais das colagens? De onde retira os elementos que vão ser cortados e colados?

Acho que quando vemos as coisas no papel ou em algum suporte físico, é mais fácil de visualizá-las, de se relacionar com aquela mensagem. Sempre li e escrevi no papel, gosto livros e revistas físicas, de tocar na folha, sentir seu cheiro, sua textura, de sentir pesar o livro ou de ficar com os dedos sujos depois de ler um jornal.

O papel é confortável. É fácil de cortar, de manusear. Ele é leve. Ao mesmo tempo que é efêmero pela durabilidade do material em si, ele tem alguma coisa de eternidade. Foi através do papel que preservamos grande parte da nossa história. E desde a sua criação até os dias de hoje, foram criados milhares de tipos com diferentes texturas e cores.

Sou um pouco acumuladora de papéis. Toda vez que saio de casa, volto com um diferente, seja uma nota fiscal, um cartão, um folheto de exposição, postais, revistas, livros, pedaços que vou recolhendo nos lugares que passo. Por isso, os elementos das minhas colagens saem de vários lugares.

Também tenho uma considerável coleção da National Geographic. Meu avô assinou por um tempo, depois meu pai, e eu cheguei a assinar por uns 2 anos. Ainda guardo boa parte dessas revistas, que desde a infância me provocaram muito encantamento por matar um pouco a curiosidade que eu tinha sobre o mundo. As imagens eram incríveis, e eu tinha muitos lugares para explorar. Hoje, leio bastante a Piauí e depois que comecei a fazer colagens ganhei revistas de alguns amigos.

Como eu gosto de usar cores e me interesso pelos contrastes que podemos criar a partir delas, compro muitos papéis coloridos para ambientar as imagens ou fazer algumas formas.

4) Você acredita que o método da colagem favorece a expressão da sua subjetividade?

Se sim, em que sentido?

Tenho certeza disso. Como já falei na minha primeira resposta, a colagem tem uma função terapêutica. Eu consigo me entender melhor através dessa prática. Como ela é um processo experimental, é quase como se eu estivesse trabalhando através do meu inconsciente. É claro que existe uma dose de razão nas escolhas que faço, mas o meu grande interesse nessa prática é me sentir totalmente livre e aberta para qualquer possibilidade, sem julgar o que deve sair dali.