

CULTURAS DE VISÃO: BANDEIRA E A CONSTRUÇÃO DO ‘EU’ IMAGINADO¹ Silas de Paula²

***Resumo:** Este artigo analisa instantâneos familiares e o desejo de construção de um “eu” imaginado nas fotos do artista plástico cearense Antônio Bandeira e argumenta que ver e sentir não são questões separadas; elas perpassam e são perpassadas pelo desejo. O arquivo fotográfico pessoal transparece o tipo de narrativa imagética que é tanto uma ferramenta de documentação quanto um instrumento de criação, onde o sentido de parcialidade do instantâneo congelado na fotografia é livre da obsessão do ilusionismo mimético.*

***Palavras-Chave:** 1Instantâneo familiar. 2 Desejo. 3Memória.*

1. Introdução

As fotografias imóveis pouco contam do contexto que integram, mas seus tradutores, podemos assim dizer, fazem dessa caixa de figuras uma aventura particular a cada busca. [...] o álbum não surgiu junto com a fotografia, mas foi implantado pela necessidade de acumular essas memórias (imortalidade). (BUENO, 2007: 351).

A produção de instantâneos familiares se insere no domínio da atividade humana e pode ser tratada como construção de um mundo simbólico. Esse mundo de representação reflete e promove um modo particular de visualidade – uma versão preferencial da vida que pode sobreviver a todos nós.³

No entanto, ver e sentir não são questões separadas; elas perpassam e são perpassadas pelo desejo. Nesse jogo entre o passado e o presente, distância e aproximação, de algo que já aconteceu, mas que ainda está aberto a novas interpretações e significações, as relações imaginárias entre o real que a foto mostra e o real que o sujeito viveu, fundem-se. O

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, em junho de 2010.

² Universidade Federal do Ceará. silasdepaula@ufc.br

³ É bom lembrar que a prática do instantâneo familiar é desde seu início um processo fundamental de autoconhecimento e representação. Tais imagens tendem a seguir uma convenção rígida que parece consolidar e perpetuar mitos e ideologias familiares dominantes como estabilidade, felicidade, coesão etc. E, quase sempre, são aceitas sem uma crítica mais apurada, pois são valorizadas pela evidência que elas proporcionam sobre nossas famílias e amigos. É por meio desses arquivos pessoais que as pessoas escolhem os momentos que lembrarão no futuro, que contarão e refarão suas histórias, mantendo ao mesmo tempo a janela da memória aberta e o controle sobre ela.

álbum fotográfico familiar permite uma reordenação indo em direção ao passado, da última foto à primeira, como uma viagem arqueológica à nossa infância, um percurso pelas marcas de como “eu” me tornei o outro para os outros, de como ‘eu mesmo’ desejei ser visto - um processo ativo, fundamentalmente, plural. A herança passada é renovada por todos os membros, não de forma acumulativa, mas em um processo em que os participantes são por vezes receptores, por vezes produtores, consistindo na preservação e no desenvolvimento de um patrimônio simbólico que nunca se estabiliza.

Embora as imagens tenham uma existência material fora de uso que delas é feito, podemos adquirir um entendimento mais profundo através de uma análise dos processos interativos de compreensão. Esses processos deslocam a análise de imagens para o corpo humano e distante da linearidade redutora de efeito e impacto. Eles também movem o exame de visão para a esfera contingente de memória e o desejo. (BURNETT, 1995)

Para Celia Lury (1998), a fotografia sempre se coloca no lugar do outro e argumenta que podemos até afirmar que ela nada mais é do que o outro e a sua evolução, desde meados do século XIX, nos conduz ao fato inegável de que atuamos sempre com este propósito. Além disso, se mostro algo, ao mesmo tempo deixo de mostrar outra coisa; então o Outro de meu inconsciente constitui aquilo que faz o álbum fotográfico ser o desejo de família: o imaginário coletivo de um grupo, a família, que se representa dessa forma, mas também se apaga.

Nesse processo o retrato fotográfico exige, também, um exercício triplo que é intencional, passional e cultural. No esforço intencional, selecionamos um objeto; no exercício passional nós o transformamos em imagem – objeto e imagem do desejo; a terceira proposição é mais da ordem social e dá conta do fato de que vivemos em uma cultura fotográfica, e isso nos diz que “somos olhados”. Fato que influi na pose do modelo e no olhar do fotógrafo (um narrador eventual) que, na construção de seu cenário, deixará introduzir em sua narrativa marcas permanentes de observador-observado. A memória individual é, assim, um modo de percepção coletiva, que muda de acordo com o espaço individual dentro do grupo, na relação estabelecida com os membros e com o próprio ambiente. (LURY, 1998)

Ao posarmos para uma foto estamos respondendo a presença (implícita) do contemplador e assumindo a postura de um ‘eu’ imaginário diante de qualquer contemplação. É uma imagem que ‘apresenta a apresentação’, que realiza a performance do desejo de abrir mão de uma conexão estável e definitiva entre ela e seu referente e que revela a produção

infindável da subjetividade. Para Foucault (2005) a nossa subjetividade e identidade estão intimamente ligadas e nada existe fora da linguagem e da representação, tudo é posto em jogo por estratégias discursivas e práticas representacionais.⁴ A tentativa do personagem é, quase sempre, de construir um pacto de leitura entre o “eu” imaginado e o contemplador.

Philippe Lacoue-Labarthe (1986) argumenta que, ao se levantar no século dezenove a questão sobre a fotografia ser ou não arte, deixava-se de lado um ponto fundamental: o que a fotografia pode nos dizer sobre arte ou representação? Para ele, Baudellaire ao ver a fotografia como a antítese da arte, mais do que questionar o aspecto duplicativo do *medium* que arruína o gesto artístico apontava, sem querer, um aspecto importante e inovador: a sua teatralidade. Além disso, podemos argumentar que o retrato ou *portrait* de alguém é, quase sempre, um ato de cumplicidade entre o fotógrafo e o fotografado – isto é, uma cena construída.

2. Antônio Bandeira e a construção do “eu” imaginado

Bandeira deixou um acervo de fotografias do qual é protagonista. Embora o seu trabalho artístico tenha uma importância inquestionável, o que nos interessa aqui é o personagem das fotos. A pergunta a ser feita não é apenas sobre o que essas imagens significam ou fazem, mas o que querem – o que alegam e como respondemos.

Em 1961, já reconhecido, Bandeira posou para uma série de fotos no Museu de Arte da UFC – MAUC que ficou com sua família. Um ensaio fotográfico, do qual escolhemos uma imagem (fig.1) que demonstra não só a teatralidade do processo, mas um olhar que caracteriza boa parte da fotografia contemporânea – a complexidade “ficcional” do cotidiano. Parece um momento de encontro “não oficial” num local sagrado, um templo de imagens, onde o humano está presente nas formas que procuram [des]sacralizar as tensões criadas por ritos do passado, mas ao mesmo tempo permite que percebamos um outro ritual que se inicia e finda com Bandeira na soleira da porta: o círculo do olhar entre os personagens da foto. Quem é o sujeito ou objeto da imagem? O artista, pouco visível, mas que a circularidade dos olhares nos remete a ele? Ou o quadro, a obra de arte, em tons mais escuros em meio aos tons claros de cinza, que a imagem perspectivada aponta como centro?

⁴ Segundo Foucault (2005), identidade é um conceito complicado e paradoxal e é construída pela forma como os prazeres, conhecimentos e poder são produzidos e disciplinados por diversos campos sociais.



(Fig. 1)

O discurso é intrigante, pois existem dois *sujeitos* e dois *centros*. A composição da foto (seu discurso) nos obriga a oscilar entre eles sem conseguir decidir com qual devemos nos identificar. Os significados estão sempre num processo de emersão e, portanto, um significado final é sempre adiado. O artista ou a obra?

Todo ‘documentarismo é uma ficção’, um ficcionismo que não está no sentido do irreal, mas também não pode ser entendido como representação do real: é a criação de outra realidade tendo como base a própria. Uma configuração que, neste caso, implica procedimentos imagético-narrativos e um distanciamento do referente que supostamente ela representa, na medida em que está sustentada por um conjunto de convenções comunicacionais que a distinguem claramente da mentira, como falsa proposição. Assim, essas narrativas vão utilizar como recurso um sistema imaginário que “forma posições sociais específicas e formas estratégicas de modo a continuar os processos de reprodução do real através da imaginação e invenção individuais.” (LOPES, 2009, pg. 2)

Bandeira foi performático e seus personagens reforçam esta idéia. Na foto abaixo (fig.2) o artista com o torso nu sob o sol do Ceará, emoldurado pela vela da jangada e tomada em contra-plongée⁵, transmite uma individualidade que nos faz olhar para um tipo de coincidência que é o inconsciente visual exposto na imagem - o desejo de ver e ser visto.

⁵ A câmera capta o sujeito/objeto de baixo para cima, com a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Geralmente dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz o personagem "crescer".



(Fig. 2)

A fotografia aponta uma forma abreviada de discurso, não prolixo – e é, aparentemente, aquele que a maioria das pessoas procura - isto é, os modos prévios de visualidade:

O inimigo é, sempre, o modo de ver que pensa conhecer *a priori* o que vale a pena, ou não, olhar. No entanto, justamente no momento em que o olhar acredita que conhece a forma e pode descartá-la, a imagem prova que, na realidade, o olho entendeu muito pouco sobre o que está prestes a descartar. (BRYSON, 1990, pg. 56)

Quando alguém olha esta fotografia pela primeira vez percebe que é uma imagem monocromática e que pertence a outra época. O cinza-amarronzado remete a um tempo anterior, antes da fotografia colorida. Simples, mas esse olhar é uma postura de escaneamento e distante, ainda, da significação. Se enfrentarmos o inimigo como propõe Bryson é possível começar a perceber a luz especular produzindo sombras profundas, que é característica do sol do Ceará. Com isto, o nosso museu imaginário – o mapa conceitual que cada um carrega na mente – faz com que outras imagens do passado aflorem; por exemplo, o *chiaroscuro* (apesar de guardar certa distância do processo). Os intensos contrastes de luz e sombra, como na pintura renascentista, emprestam um aspecto monumental ao personagem, tornando mais evidentes as expressões faciais e a musculatura, fazendo com que a imagem adquira valores escultóricos.

A vela da jangada, dividida (quase) ao meio por tons opostos, cruza diagonalmente o quadro quebrando a monotonia da verticalidade do corpo esculpado. O rosto está localizado no centro geométrico do quadro, fugindo do que seria “natural” numa composição

clássica que é o centro perceptivo⁶. No entanto, a vela como extensão do corpo minimiza o peso visual da base que é a figura do artista. O fotógrafo (ou Bandeira) escolheu como fundo um dos maiores símbolos do Ceará – a jangada – e que remete nossa imaginação ao extra-quadro, que é o litoral cearense daquela época, e a toda subjetividade inerente à imagem mental criada a partir da foto. O sentido na imagem é produzido através de um jogo complexo entre *presença* (o que é visto, o visível) e *ausência* (o que não é visto).

A jangada, por si só, poderia contar inúmeras histórias, principalmente para aqueles não acostumados a vê-la e, portanto, sem a predisposição de naturalizá-la – isto é, sem a disposição de vê-la como algo ahistórico que é o que acontece quase sempre no senso-comum. Uma imagem sempre conta várias histórias, por exemplo:

A jangada de pescaria é em geral construída de seis páos roliços chamados propriamente páos de jangada - Apeiba tibourbou. (...) A Peyba é uma árvore comprida muito direita, tem a casca muito verde, e lisa, a qual árvore se corta de dous golpes de machado por ser muito mole, cuja madeira é muito branca, e a que se esfolha a casca muito bem, e é tão leve esta madeira, que traz um índio do mato às costas três páos destes de vinte e cinco palmos de comprimento, e da grossura da sua coxa, para fazer delles uma jangada para pescar no mar a linha, as quaes arvores não dão senão em terras muito boas. (DURÃO, 1836:93)

A jangada descrita acima não existe mais, mas a imagem permanece na foto e nos lembra de um tempo em que a figura idealizada do pescador era muito celebrada. Existem outras jangadas e outras histórias. O que interessa aqui é argumentar que aquele corpo faz parte de uma formação discursiva; um personagem criado por Bandeira que procurou dignificar, por meio de uma tecnologia externa a sua produção, a figura do artista nascido no Ceará. Uma imagem que se aproxima dos portraits que honorificavam o corpo burguês na pintura clássica e que a fotografia conseguiu popularizar entre os outros segmentos da sociedade.

É o que acontece com as fotos feitas no sertão e que demonstram, também, uma tentativa de inserir na imagem a especificidade do tempo, do lugar e um sentido de comunidade próprio ao interior do Ceará. O mandacaru em primeiro plano e duplicado ao fundo como extensão do personagem (fig. 3) reproduz uma imagem de parte do sertão, mas causa um estranhamento pela paisagem que parece surreal a quem não está habituado a ela. No entanto, nós continuamos a acreditar que a fotografia abriga a memória, grava eventos e

⁶ “(...) existem sempre *dois* centros, dois núcleos: um que é o *centro geométrico*, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro que é o *centro visual perceptivo* da área. O centro perceptivo estará sempre colocado um pouco *acima* do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior.” (OSTROWER, 2004:33)

traz o mundo para mais perto. Aqui, o mundo de Bandeira pode parecer estranho, mas ele procura torná-lo emblemático na construção de sua figura que é também um homem do sertão. A fotografia com os ‘bodes’ e a luz natural, ao invés do estúdio, reforçam o naturalismo procurado nessas imagens. (fig. 4)



(Fig. 3)



(Fig. 4)

Bandeira foi um homem do mundo, um artista que extrapolou as fronteiras do seu estado, do seu país. O homem, voltado para o cotidiano de sua terra é só uma de suas facetas. Como outros artistas modernos ele procurou a singularidade e isto se reflete nas fotos. O homem simples, ligado à família - com o “umbigo enterrado em seu local de origem” – assume outros personagens, mesmo antes de sua viagem a França em 1956. (fig. 5 e 6) O uso do cachimbo não caracteriza, necessariamente, um estereótipo europeu, mas incorpora certa *finesse* ao personagem. E isto é permitido pela imagem fotográfica. As relações espaciais e temporais entre a câmera e a cena são indissolúveis. Devido a esta indissolúvel homogeneidade espacial a fotografia não é idêntica ao “olhar” da pintura: enquanto o “olhar” do pintor se apropria do objeto, o “olhar” da câmera parece inocente. Por esta razão há muitas vezes uma espécie de fraqueza, mesmo nas imagens muito bem feitas. Como se tratasse de algo que apenas sucumbisse brevemente, quase de forma relutante, ao olhar formativo do dispositivo, mas mantendo na imagem as sugestões dos demais [in]visíveis na dissolução iminente da forma. (DAVEY, 2000)



Fig. 5 - 1945



Fig. 6

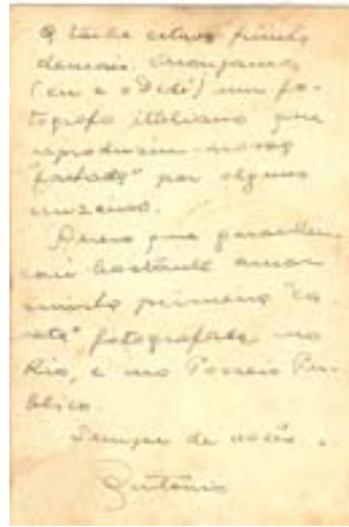
Apesar de existirem vários ‘instantâneos’ do artista, boa parte das fotos aponta para o que denominamos, no título do artigo, de construção de sua imagem. Ele posa e sabe o que quer; o visual é parte intrínseca do seu trabalho e ele o conhece muito bem. Na fotografia tirada em Paris (fig. 10) Bandeira manda um recado para o contemplador: *“Desculpem a péssima fotografia, mas não é culpa minha”*.

O seu arquivo fotográfico pessoal transparece o tipo de narrativa imagética que é tanto uma ferramenta de documentação quanto um instrumento de criação. Podemos dizer que ele utiliza o documentarismo como expressão subjetiva, onde o valor informacional do documento é mediado por sua própria perspectiva e é apresentado como uma mistura de informação e emoção, como nas figs. 7 e 8.

A foto enviada para os pais e tirada no Passeio Público do Rio de Janeiro – ainda hoje, um dos marcos referenciais da cidade e, portanto, local de fotos turísticas - marca, imageticamente, o início de sua odisséia fora do Ceará. Ele escreve na foto *“Para meus queridos pais, com os abraços do filho sempre grato. Antônio. 8-VI-45.”* E, no verso ele acrescenta de forma ainda mais carinhosa: *“A tarde estava friinha demais. Arranjamos (eu e Dedé) um fotógrafo italiano que reproduziu nossa “fachada” por alguns cruzeiros. Quero que guardem com bastante amor minha primeira “careta” fotografada no Rio, e no Passeio Público. Sempre de vocês. Antônio.”*



(Fig. 7)



(Fig. 8)

Este tipo de fotografia permite ao contemplador vivenciar um sentido de “distância que é familiar”, um espaço subjetivo criado por uma intimidade pessoal das imagens e a familiaridade que temos com o instantâneo comum. Uma formação discursiva que produz um “sujeito” que responde as nossas expectativas e, também, um “local” onde o sentido específico do discurso faz mais sentido.

Bandeira continua a se engajar no mesmo processo de representação ao se colocar nos marcos referencias de países que visitou. Na realidade, esta é uma das práticas fotográficas mais espontaneamente utilizadas e que consiste em alguém ser fotografado tendo como fundo uma cena típica ou um monumento emblemático do local visitado. O estereótipo é mantido em suas fotos (figs. 9, 10, 11) e elas apontam para uma só coisa: aquele local entre o “eu e o outro” tão bem demarcado que não existe espaço para outras jornadas que não sejam aquelas que nos levam de volta ao lar e à família. No verso da foto tirada em Cannes (fig. 9), Bandeira escreve: “*Para os meus ‘velhos’ queridos, com imenso carinho do filho Antônio. Cannes, agosto de 1957*”. Na foto em Paris (fig. 10) ele diz: “*Bebendo água nas margens do Sena. Desculpem a péssima fotografia, mas não é culpa minha.*” E, de Capri (fig. 11) ele manda o seguinte recado na foto: “*Para Antônio Sabino Leite e meninos com um abraço do Antônio. Capri, 17-8-54.*”



Fig.9 Cannes



Fig.10 Bebendo água do Sena – Paris



Fig.11 Capri

Os elementos visuais e textuais nas fotos estão entrelaçados e misturam-se uns aos outros. Isto significa que as formas visíveis falam e as palavras possuem o peso das realidades visíveis; que os signos e formas revivem mutuamente os seus poderes de apresentação material e significação.⁷ Bandeira nessas fotos está sempre retornando a família. Porém, é ele o mesmo “sujeito” depois desse encontro com o “outro” estrangeiro? É o mesmo cotidiano que ele percebe na urbe cearense ao voltar? Depois da sua odisséia, ele vê da mesma maneira o sertão da sua juventude? O que acontece quando a contemplação do eu e do outro faz um desvio através desse novo olhar?

A fotografia pode apontar caminhos escolhidos:

Daí em diante, o “eu” não é mais o que pensava ser. É este *alter ego* que, queiramos ou não, produz uma realidade objetiva para o “outro”, através da qual é identificado e circula de mão em mão permanecendo vivo – o eu sem o eu, como se fosse sempre jovem mesmo velho, vivendo apesar de ter morrido. (...) mesmo num auto-retrato fotográfico é sempre alguém e não o “eu” que é fotografado ou que tira a foto. (VAUDAY, 2002:49)

Ninguém deveria se surpreender ao descobrir que a percepção na fotografia é sempre a mesma - um cenário que desvia uma tradição que não é compreendida para adequá-la à imagem fantasmática em que o “Outro” se faz.

⁷ Ver RANCIÈRE, J. 2007.

3. “O teatro das realidades”

Antônio Bandeira foi um grande artista e era performático. As fotos sobre ele revelam papéis desempenhados e, como no teatro, cada tipo expressa o excesso característico do personagem que lhe é destinado. (figs. 12, 13, 14)



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Há uma quantidade razoável de fotos que poderiam ser analisadas. Existe, por exemplo, o acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC onde Bandeira aparece com atrizes, artistas plásticos, autoridades e convidados de suas exposições. São imagens “oficiais”, quase burocráticas. As fotos utilizadas aqui são mais íntimas, pessoais, que ficaram com sua família. Como qualquer construto narrativo, este texto é fruto de escolhas que priorizaram algumas imagens e deixaram outras de fora, e sem seguir uma ordem cronológica. Apesar disso, é possível perceber a maneira como Bandeira construiu seus “eus” imaginários. Lembra o processo da fotografia humanista⁸, principalmente a francesa, em alguns elementos paradigmáticos de sua performance. Como eles, o artista utiliza a “historicidade” como especificidade do tempo-lugar inserido na imagem; a “cotidianidade” como o foco na rotina diária; o “sentido de comunidade” onde o ponto de vista do fotógrafo reflete o das pessoas comuns; e o “monocromatismo”. Ainda, é possível argumentar, seguindo Rancière (2007), que essa postura tem uma relação com aquele

⁸ Tendência da fotografia documental que era hegemônica na época. Os franceses, seguindo caminhos abertos por fotógrafos humanistas anteriores, vão construir uma imagem da França do pós-guerra onde tentam expurgar as dores, os horrores e a imagem de um país que teve um governo que colaborou com o invasor nazista. Como resultado surgiu o que foi denominado de Fotografia Humanista Francesa, feita por fotógrafos como Robert Doisneau, Willy Ronis, Israel Bidermanas, Édith Gérin, Sabine Weiss, Georges Dudognon, Louis Stettner, Cartier-Bresson e alguns outros.

momento, no século dezenove, no qual as imagens artísticas foram redefinidas num relacionamento móvel entre a presença bruta e a história codificada; momento no qual foi criado o grande comércio de uma imageria coletiva, possibilitando aos membros de uma sociedade, com pontos de referência incertos, os meios para se ver de uma maneira satisfatória e com tipos definidos.

Período que testemunhou uma proliferação ilimitada de vinhetas e pequenos contos com os quais a sociedade aprendeu a se reconhecer num espelho duplo de portraits significativos e anedotas insignificantes que criaram as metonímias de um mundo, ao transpor as práticas artísticas da imagem/hieróglifo e imagens suspensivas para uma negociação social de semelhanças. (RANCIÈRE, 2007, pg. 16)

O ato de fazer/criar a imagem é sempre descrito como um sintoma do desejo. Parece que essa questão é inseparável do problema da imagem, como se os dois conceitos fossem capturados por um circuito regenerativo mútuo – o desejo gerando imagens e as imagens gerando desejos. Para Mitchell (2005) “desenhar desejo” significa não só a descrição de uma cena ou figura que se apresenta para o desejo, mas também indica a maneira como o próprio desenho é a performance dele.

Assim, é possível olhar essas imagens de duas maneiras. O desejo e a ausência dele. Ou melhor, algo que está na imagem e o que lhe falta. O que foi e o que ficou. Talvez seja este um dos aspectos dos desejos constitutivos da imagem, elas estão predispostas a serem tomadas, incorporadas. Embora fotos e quadros possam ser destruídos, as imagens podem viver, nos assombrar, provocar, tentar ou nos inspirar. Bandeira sempre procurou isto, tanto na criação de seus quadros quanto na construção de sua própria imagem: Como ele próprio afirmou: “Nunca pinto quadros. Tento fazer pintura. ...é uma transposição de seres, coisas, momentos, gostos, olfatos que vou vivendo no presente, passado, no futuro”.

No entanto, a fotografia é algo peculiar e paradoxal, concreto e abstrato, produto e signo e é, ao mesmo tempo, individualmente específica e uma forma simbólica que abarca a totalidade. O seu conteúdo é sempre histórico, pois mostra um momento que pertence ao passado⁹; e como vimos nas fotos de Bandeira a natureza do retrato em também, estabelecida pela pose - ela evoca o tempo, o momento da foto e o regime de visualidade de cada época. O sentido de parcialidade do instantâneo congelado na fotografia é livre da obsessão do ilusionismo mimético. Para Barthes (1984) o sentimento de certeza que a fotografia produz

⁹ Mesmo com a instantaneidade do digital, a cena ou evento capturado pode se modificar antes mesmo de se fixar no monitor da câmera.

não está na sua relação com a perfeita semelhança, mas na afirmação de que aquilo existiu – em geral, a fotografia analógica não pode mentir sobre a existência de seu referente.

Mas, que referente é este? Rancière (2007) denomina de hiper-semelhança “a semelhança original”. Isto é, “a semelhança que não ofereça a réplica de uma realidade, mas aponta diretamente para o outro lugar de onde ela provém”. (pg. 8) É, justamente, este o ponto em que o caráter paradoxal do signo fotográfico se manifesta de forma mais perfeita: reflete uma dada realidade, mas ao mesmo tempo recusa a submeter-se a ela. O resultado é algo produzido de forma dinâmica no ato da representação, da recepção e sujeito à rede de sentidos imposta pela cultura, linguagem, história, etc. e é impressa a partir de uma visão particular de mundo, a visão dominante que um determinado grupo, ou pessoa, pretende eternizar de si mesmo. Porém, “eternidade” é um conceito que não se encaixa facilmente em nosso tempo de vida e, assim, a imagem fotográfica afirma, simplesmente, uma finitude com a qual estamos acriticamente familiarizados: ‘isto foi!’

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRYSON, Norman. **Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting**. London: Reaktion Books. 1990
- BURNETT, R. **Cultures of Vision: Images, Media, and the Imaginary**. Indiana University Press. 1995.
- DURÃO, Santa Rita de. **Caramuru**. Lisboa, Imprensa Nacional. 1836.
- ERTEM, Fulya. **The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past**. <http://www.imageandnarrative.be/16/04/2007>.
- FIGUEIREDO, Carmem L. N. “Sedução da imagem, dilemas de cultura: a pose”, in **Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 3, ano III, no. 3. 2006.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. São Paulo, Paz e Terra. 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., ROGIERS, P. e MEATYARD, C **Theatre des Realites**. Paris: Contrejour. 1986.
- LOPES, Vasco D. **A ficcionalização do real**, in <http://www.bocc.ubi.pt/07009/2009>.
- LURY, Celia. **Prosthetic culture: Photography, memory and identity**. London: Routledge. 1998.
- MITCHELL, W.J.T. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: The Univ. of Chicago Press. 2005.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Elsevier. 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **The future of the image**. Londres: Verso. 2007.
- SILVA, Henrique M. “Alguns apontamentos sobre o uso de fotografias em pesquisas históricas”, in **Revista de História Regional**, 5(2): Inverno. 2000.
- VAUDAY, Patrick. “Photography from West to East: Clichéd Image Exchange and Problems of Identity”, in **Diogenes** 49; 47. London: Sage Pub. 2002.