

DESVIRTUAR O VIRTUAL: APONTAMENTOS SOBRE A IMAGEM DIGITAL A PARTIR DO COLETIVO CIA DE FOTO TÍTULO

Camila Monteiro Schenkel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

camilaschenkel@gmail.com

RESUMEN

O presente artigo busca refletir sobre reflexos das transformações recentes nos modos de produzir, armazenar e compartilhar imagens na produção artística atual. Toma-se como objeto de análise o trabalho do coletivo Cia de Foto, que atuou na cidade de São Paulo entre 2003 e 2013, época na qual muitos profissionais com experiência em fotografia química ainda se adaptavam às modificações proporcionadas pelos avanços da tecnologia digital. A partir da reflexão sobre cinco obras do grupo, procura-se destacar como o coletivo respondeu às novas possibilidades técnicas de produção de imagens por meio de uma abordagem que explorou os trânsitos entre imagem fixa e imagem em movimento, assim como a maleabilidade visual proporcionada pela fotografia digital.

Palavras-chave: fotografia; arte contemporânea; imagem digital.

Um homem posa para um retrato olhando fixamente para a câmera, à espera do momento em que sua imagem será plasmada, preparando-se para uma existência futura por meio da imagem. Em meados do século XIX, nos primeiros anos após a invenção da fotografia, tal espera envolvia longos minutos. Esse tempo, necessário para gravar a imagem luminosa em uma superfície ainda pouco sensível, conferia aos retratos uma atmosfera de silêncio, reflexão e estranhamento que se distinguia da apreensão usual da realidade. Diante desses primeiros retratos, a despeito dos elementos controlados pelo fotógrafo e por seu modelo, instalava-se aquilo que Walter Benjamin descreveu como um futuro que se aninha no passado por meio de uma pequena e quase imperceptível “centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamusca a imagem” (Benjamin, 1995, p. 94). Para o autor, os longos tempos necessários para a inscrição da imagem em seu suporte e a falta de familiaridade dos modelos com sua própria imagem permitia que essas fotografias fossem envolvidas em uma atmosfera reflexiva capaz de revelar nosso inconsciente ótico, isto é, aquilo que cotidianamente não somos capazes de ver.

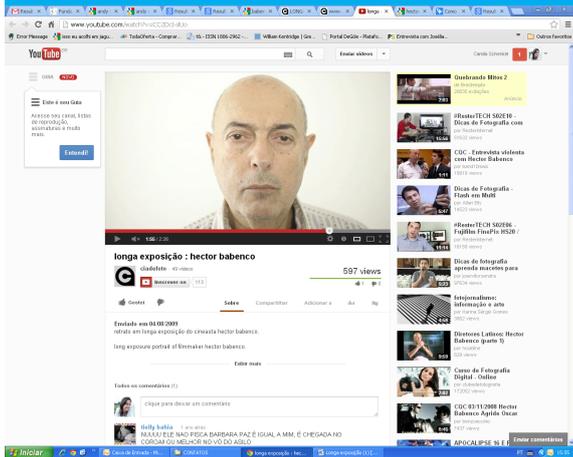
Em 2009, ano no qual transcorre a ação abordada neste texto, o tempo de inscrição da imagem fotográfica, em condições adequadas de luz, varia entre centésimos e milésimos de segundo. Ainda se encontravam suprimentos para a fotografia química com mais facilidade do que hoje, mas a tecnologia digital já dominava completamente os mercados profissionais e amadores de produção de imagens. Ainda assim, o homem de nosso relato, o cineasta Hector Babenco, permaneceu esperando pela inscrição de sua imagem por cerca de dois minutos. Durante esse tempo, manteve sua respiração controlada, a cabeça parada e o olhar fixo na câmera, aguardando o sinal sonoro que acusaria o deslocamento do jogo de espelhos do interior do aparelho para permitir que a luz entrasse pelo obturador, atingindo o filme ou sensor digital por um rápido instante. O aparelho em questão, no entanto, era um modelo híbrido recém introduzido no mercado brasileiro, que permitia, além da realização de fotografias, a captação de vídeos. Nas mãos do coletivo Cia de Foto, o instrumento foi utilizado para subverter as relações usuais entre fotógrafo e fotografado, expondo o jogo de poder e de encenação que envolve a realização de retratos.

Com uma atuação que transitava entre os campos do jornalismo, da publicidade e das artes visuais, a Cia de Foto, grupo formado por Carol Lopes, João Kehl, Pio Figueiroa e Rafael Jacinto,¹ aproveitava muitas de suas pautas comerciais como ponto de partida para o desenvolvimento de projetos artísticos próprios. No caso de *Longa Exposição*, série da qual faz parte o vídeo de nosso exemplo, o coletivo aproveitava encomendas editoriais que envolviam a realização de fotografias de personalidades da música, do cinema e da televisão, como Babenco, o jornalista Marcelo Tas e as cantoras Pitty e Elza Soares, para tensionar a lógica e o protocolo do retrato tradicional.² Em alguns casos, chegava até mesmo a aceitar encomendas de veículos desconhecidos e com baixa remuneração, apenas pela oportunidade de coletar material para o projeto.

1. Carolina Lopes (Recife, P.E., 1974) é graduada em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande e pós-graduada em Fotografia pelo Senac-SP. Trabalhou com a digitalização, a edição e o tratamento de imagens do arquivo da fotógrafa Nair Benedicto e atuou como professora de cursos voltados para a fotografia digital. João Kehl (São Paulo, S.P., 1982) é formado em Fotografia pelo Centro Universitário Senac-SP (2005) e iniciou seu trabalho em fotografia fazendo assistência para fotógrafos. Atualmente trabalha com Rafael Jacinto com fotografia e direção de cena para os mercados publicitário e editorial. Pio Figueiroa (Recife, P.E., 1974) iniciou sua carreira em fotojornalismo em Recife, no *Jornal do Comércio*, em 1995. Dois anos depois, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou para a Editora Abril, para a Editora 3 e para o jornal *Valor Econômico*. Atualmente, trabalha como fotógrafo e diretor de cena. É editor da revista latino-americana de fotografia *Sueño de la Razón* e do blog *Ícônica*. Rafael Jacinto (São Paulo, S.P., 1975) é graduado em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (1998) com ênfase em rádio e televisão. Ainda durante a faculdade, começou a trabalhar como fotógrafo *freelancer* para revistas de skate e de surf. Foi repórter fotográfico do jornal *Notícias Populares* e fez parte da equipe-piloto do *Valor Econômico*.

2. Como explicou Rafael em entrevista realizada em São Paulo em 14 de dezembro 2015: “quando lançaram a [Canon] Mark II começamos a fazer retratos filmados, mas ninguém sabia ainda que as câmeras podiam fazer vídeos. Voltamos a trabalhar para revistas só para fazer esse trabalho. Nós ligávamos para as revistas e dizíamos que estávamos a fim de fazer retratos de gente legal, mesmo ganhando pouco. Como você chega no Hector Babenco, na Pitty, na Elza Soares, sem que eles desconfiem?”.

1. Cia de Foto, Longa Exposição: Hector Babenco, 2009. Vídeo, 2'26".



Depois de realizar as imagens solicitadas pelo contratante, o grupo pedia para seu modelo posar para uma última fotografia em frente a um fundo branco. A duração desse retrato filmado era determinada pela paciência e grau de desconfiança do modelo, estendendo-se até que o embate entre fotógrafo e fotografado se tornasse insustentável. Os modelos que posaram para a série, dessa forma, foram filmados à espera de uma fotografia que nunca chegou a acontecer e, na maioria dos casos, deixavam a sessão fotográfica sem saber que esse último registro era de fato um vídeo.

Em um primeiro momento, o que chama a atenção em *Longa Exposição* são os trejeitos que personalidades habituadas à exposição na mídia adotam para serem fotografadas³ – uma versão extremada do processo de fabricação de si mesmo que toda fotografia posada envolve. Como apontou Roland Barthes em seu mais célebre ensaio sobre a fotografia, a partir do momento em que nos sentimos observados por um fotógrafo, tudo muda: “ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. [...] Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de quem ele se serve para exibir sua arte. (Barthes, 1984: 22). Na medida em que observamos o desenrolar dos vídeos de *Longa Exposição*, no entanto, soma-se ao desconforto causado por apanhar alguém desavisado em meio tal processo de fabricação de si mesmo a angústia da própria espera que assistimos. O jogo voyeurístico mobilizado pela obra acaba pregando uma peça não apenas em seus modelos, mas também em quem os observa.

Longa Exposição é um trabalho que assinala uma transição sutil, mas de impacto considerável na prática fotográfica contemporânea: o momento no qual a imagem fixa começou a se misturar com a imagem em movimento. Nos dias de hoje, com a popularização dos aparelhos híbridos e dos celulares com câmeras que permitiram que o vídeo se consolidasse como uma das principais formas de registrar e compartilhar o cotidiano, a ideia de enganar modelos desavisados com uma filmagem disfarçada de retrato seria inviável.

Apresentada muitas vezes por meio de projeções, a fotografia contemporânea transita entre a fixidez da fotografia e a duração do cinema. Para Antonio Fatorelli, esse é um dos traços principais das imagens que circulam no campo da arte – não tanto os grandes formatos teorizados por Jean-François Chevrier (2007) por meio do conceito de *fotografia tableau*, mas a imaterialidade e a variabilidade da imagem projetada, características que Fatorelli associa à intermitência e à instabilidade das imagens mentais. “A força da fotografia atual, que favoreceu sua relação com outras formas de expressão e sua presença cada vez mais frequente nos circuitos das galerias e instituições culturais voltadas para a arte contemporânea, decorre dessa condição de imagem projetada, uma vez remediada pelas tecnologias do vídeo e do digital” (Fatorelli, 2013: 28).

Em um sentido mais amplo, ao facilitar os cruzamentos de som, de imagem e de texto, o desenvolvimento da informática levou a um questionamento da especificidade dos meios. Nesse contexto, a fotografia convive, cada vez mais, com diversos tipos de imagens, sendo, na maior parte das vezes, submetida à mediação de computadores ou celulares. Para Roberta Valtorta, essa situação rompe com a autonomia da imagem fotográfica moderna, permitindo que ela se conecte a outras linguagens e campos do saber: “a fotografia atua hoje em uma plataforma multimídia na qual transitam muitas tecnologias da imagem que dão lugar a uma produção extremamente móvel e variada, com uma notável perda de especificidade do meio singular” (Valtorta, 2004: 9).

Atuante em São Paulo entre 2003 e 2013, a Cia de Foto desenvolveu seus trabalhos em um período no qual os impactos da afirmação da fotografia digital alteraram profundamente o cotidiano de fotógrafos em atividade no País. As mudanças no campo não apenas da produção de imagens, mas também da comunicação impuseram às mídias tradicionais a necessidade de se adaptarem a um cenário cada vez mais fragmentado e competitivo, desafiando os princípios que haviam estruturado as práticas fotográficas até recentemente.

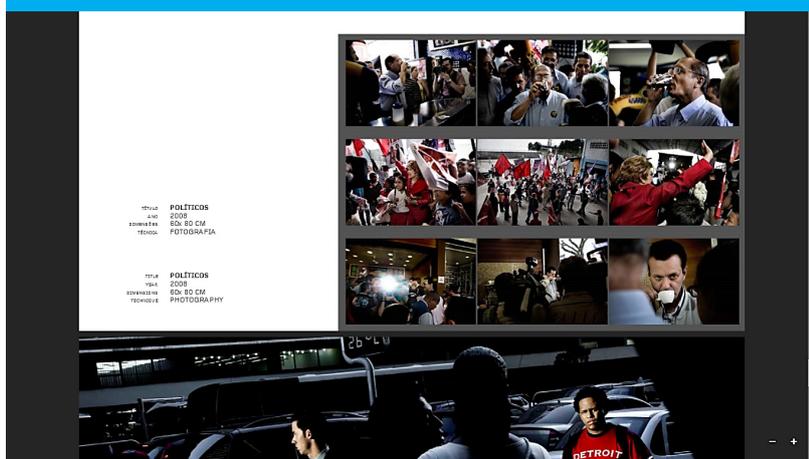
3. Apesar dessa conexão íntima com os avanços tecnológicos do momento em que foi produzido, a dialética entre imagem fixa e imagem em movimento explorada em *Longa Exposição*, assim como a questão do consumo das imagens de celebridades, pode ser relacionada a trabalhos realizados décadas antes, como os *Untitled Film Stills* de Andy Warhol.

Estamos presenciando um momento de transformações profundas dessa prática, no qual as fronteiras entre consumidores e produtores se diluem e os bancos de imagens, fontes baratas, imediatas e quase inesgotáveis de imagens, se multiplicam. A valorização do conhecimento específico do fotógrafo dá lugar à onipresença de amadores munidos de telefones celulares, prontos para registrar, em qualquer lugar, os acontecimentos em tempo real. Diante de tal fenômeno, fotógrafos de diferentes ramos e formações são convocados a reorientar ou mesmo reinventar seus modos de atuação. No caso específico da Cia de Foto, a produção em coletivo constituiu-se como uma forma de multiplicar agendas e destacar-se em meio a um mercado pulverizado, mas, acima de tudo, de criar um espaço de reflexão e experimentação em meio a um cotidiano instrumentalizado.

Uma das características mais marcantes da Cia de Foto foi o destaque que a pós-produção de imagens alcançou em seu processo de trabalho, principalmente nos projetos voltados para o âmbito artístico. Operações formais como a manipulação de cores, luzes e sombras eram utilizadas pelo coletivo para distinguir e singularizar seus trabalhos de arte, que muitas vezes partiam de imagens produzidas para revistas e jornais. Tratava-se de um processo de “requalificar imagens de informação como prática artística” (Ribeiro, 2015: 460), no qual o momento de captação da fotografia era encarado apenas como ponto de partida, e não como um fim em si. Em uma entrevista realizada após sua dissolução, Pio Figueiroa (2014) resumiu a forma de trabalho do grupo como uma “performance atlética”, marcada por um impulso compulsivo de fotografar e transformar constantemente as imagens obtidas.

A presença no coletivo de um integrante que não realizava fotografias, mas dedicava-se exclusivamente ao tratamento de imagens, evidencia a importância que esse tipo de recurso adquiriu em meio ao processo de trabalho da Cia de Foto. Era nesse momento que o grupo extrapolava as limitações da câmera e as circunstâncias da situação de registro para transformar a imagem captada naquilo que seus membros imaginavam e planejavam em conjunto. Cabe lembrar, no entanto, que a tecnologia digital ampliou e facilitou operações de manipulação e retoque de imagens anteriormente realizadas de forma manual dentro de laboratórios fotográficos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a Cia de Foto atuou incorporando as transformações tecnológicas de sua época, não deixou em nenhum momento de se relacionar com a tradição não apenas da fotografia, mas também da pintura.⁴ A atuação do coletivo foi pautada por uma investigação da imagem fotográfica em aspectos que dizem respeito tanto à fotografia de base química quanto digital, como a criação de sentidos a partir do que é visível na imagem e sua capacidade de circular entre diferentes contextos.

2. Cia de Foto, *Políticos*, 2008. Fotografia, 60 x 80 cm cada.



O trânsito das imagens produzidas pelo coletivo entre os campos do fotojornalismo, da publicidade e da arte é visível, por exemplo, em *Políticos* (2008), trabalho encomendado pela Folha de S. Paulo durante a corrida eleitoral à prefeitura da cidade. A partir do convite para realizar a cobertura da campanha para um caderno especial da publicação, o grupo propôs ao jornal acompanhar um dia de atividade dos três principais candidatos, Geraldo Alckmin, Gilberto Kassab e Marta Suplicy. A ideia era cobrir eventos corriqueiros, como caminhadas e o café da manhã dos políticos, a partir de três pontos de vista diferentes. Os três fotógrafos saíam a campo juntos, com suas câmeras sincronizadas, e produziram imagens das mesmas situações, a partir de ângulos diferentes, que depois seriam organizadas conforme o instante exato em que foram tiradas, considerando a informação de horário registrada nos metadados dos arquivos digitais.

Pela reunião desses três pontos de vista diferentes, as fotografias da Cia de Foto acabam mostrando também os dispositivos da corrida eleitoral e sua forma de produção de realidades. Ao abordar uma mesma situação a partir de ângulos distintos, *Políticos* enfoca, além dos candidatos em questão, o comportamento dos próprios fotógrafos e cinegrafistas encarregados

4. A formação e algumas declarações dos integrantes do coletivo reforçam a ligação da Cia de Foto com a fotografia de base química. Em entrevista a Kyrtilene Ford, Pio Figueiroa explicou que o grupo adaptou seu conhecimento sobre processos de laboratório de clareamento e escurecimento de imagens para o aparato digital. Em depoimento à mesma pesquisadora, João Kehl afirmou que, na época da faculdade, gostava de explorar as possibilidades de manipulação oferecidas pelo laboratório fotográfico, que permitia um controle maior sobre a imagem final. Quando suas aulas passaram a incluir o programa Photoshop, descobriu que alguns dos processos que realizava com a fotografia preto e branco podiam ser aplicados, por meio do computador, à fotografia colorida (Ford, 2015). Sobre as relações do trabalho do coletivo com a pintura, consultar *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagem*, tese de doutorado de Niura Legramante Ribeiro defendida em 2013.

de registrar e dar sentido a esses eventos rotineiramente repetidos durante o período eleitoral, expondo o funcionamento da fotografia de imprensa. A pesquisa em relação à sincronia das câmeras, que já estava sendo aplicada pelo coletivo em outras situações, acabou, nesse trabalho, tornando-se a chave para ampliar o enquadramento da fotografia jornalística tradicional e, ao mesmo tempo, realizar a autocrítica dessa linguagem.

As questões trazidas pelo impacto da fotografia digital e as transformações observadas a partir do final do século XX na área da comunicação e da produção de imagens também são o eixo de *Caixa de Sapato*, um *work in progress* iniciado em 2008 que misturou as imagens, o cotidiano e os afetos dos integrantes do coletivo em um site de armazenamento e compartilhamento de imagens bastante popular no período, o Flickr. O trabalho nasceu a partir de um desejo de mudar o foco da fotografia documental, tradicionalmente voltada para assuntos extremos ou exóticos, e dirigi-lo para o próprio universo dos integrantes do grupo. A proposta era começar a utilizar os registros cotidianos que Rafael, Pio e João já produziam em âmbito pessoal, mas que não eram vistos como matéria-prima para o trabalho do coletivo.⁵

A ideia da caixa de sapato, objeto corriqueiro no qual se costumava acumular fotografias domésticas sem critérios rígidos de organização, serviu para dar unidade a esse material, tornando coletivo algo produzido de maneira individual. Diferente daquela caixa de sapatos guardada no fundo do maleiro de um armário, que acumula fotografias ao longo de anos e é aberta apenas em ocasiões especiais, a versão digital desse receptáculo era alimentada e compartilhada em tempo quase real. Ao longo de cinco anos de existência, o Flickr foi abastecido continuamente, sem periodicidade específica, chegando a acumular mais de quatrocentas imagens. As fotografias eram postadas no *site* sem identificação ou legenda, contendo apenas um número correspondente à ordem em que eram carregadas. Os assuntos provinham principalmente do cotidiano familiar e do círculo de amigos dos integrantes.

3. Cia de Foto, da série *Caixa de Sapato*, 2008-2013.



Para Vilém Flusser, o que distinguia a fotografia de outras imagens técnicas era justamente a portabilidade e a autonomia proporcionadas por sua materialização em papel, que permitia sua distribuição de maneira arcaica (Flusser, 2002). A fotografia digital, ao contrário, por depender de aparelhos para ser visualizada, se aproxima da forma de circulação do cinema e do vídeo. Com a popularização da comunicação digital e o desenvolvimento de dispositivos cada vez mais portáteis, a imagem fotográfica despreendeu-se do substrato físico do filme e da folha de papel para existir como uma forma errante, que migra de tela em tela, podendo ser sucessivamente ampliada, compactada e transformada. As imagens de nosso tempo, como destaca Susan Buck-Morss, “flutuam de maneira isolada, movendo-se dentro e fora de contextos, livres de sua origem e da história de sua proveniência” (2009, p. 34).

Apesar de acompanharem a vida íntima dos integrantes do grupo, as fotografias reunidas em *Caixa de Sapato* se apresentam antes como um instrumento de percepção do que como um documento, instaurando pequenas fraturas na continuidade do cotidiano de quem fotografa e é fotografado. O caráter de artificialidade e de construção que perpassa as fotografias aparentemente corriqueiras de *Caixa de Sapato* é destacado por Adelaide Ivanova em um texto que acompanha a adaptação do trabalho para o formato de livro, lançado logo após o término do coletivo. “O tempo do *Caixa de Sapato* é fluido e ao mesmo tempo truncado. E tem a falsidade, vinda não somente da encenação (apontar a câmera para uma pessoa e não para outra é encenar), mas do *modus operandis* da Cia” (Ivanova, 2015, n.p). Apesar do requinte visual, *Caixa de Sapato* não deixa de remeter ao movimento observado na fotografia praticada por alguns artistas a partir dos anos 1980 que, em vez dos heroicos relatos modernistas, preferiu focar as pequenas narrativas cotidianas. Esses “relatos infraordinários” como classificou Andre Rouillé (2009: 362), podem ser observados nas obras de artistas como Nan Goldin, Richard Billingham e Georges Tony Stoll, entre outros, nas quais a imagem fotográfica, em uma recusa aos grandes temas e às abordagens extraordinárias, é utilizada para a construção de um diário íntimo e banal.

5. Carol Lopes entrou para o grupo após o início do projeto e, como mencionado anteriormente, atuava apenas na pós-produção de imagens, sem realizar fotografias.

No final de 2008, por ocasião de um convite para a Cia de Foto integrar o Clube de Colecionadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Caixa de Sapato* ganhou uma versão em vídeo, editada por Alex Carvalho e com trilha do DJ Guab. Utilizando a mesma estratégia de sincronização de câmeras empregada em *Políticos*, o vídeo mostra 24 horas do cotidiano do coletivo no dia 5 de outubro, data na qual *Políticos* foi publicado no jornal.⁶ O efeito da sequência de imagens é um embaralhamento das memórias pessoais dos integrantes do coletivo, o que chegou a levar parte do público a pensar que os membros do coletivo viviam juntos, como uma grande família.⁷

Esse jogo entre imagem fixa e imagem em movimento aparece novamente em um trabalho realizado pela Cia de Foto entre 2011 e 2013. O projeto foi iniciado a partir de um convite para participar da exposição *Bom Retiro e Luz: um roteiro, 1976 - 2011*, realizada no Centro da Cultura Judaica, em São Paulo, com curadoria de Diógenes Moura. Para a mostra, a Cia de Foto realizou um vídeo de 25 minutos com foco na massa de trabalhadores que diariamente, ao final do expediente, dirige-se para a Estação da Luz, uma das mais importantes estações ferroviárias de São Paulo, que conecta o centro da cidade à região metropolitana. Realizado com câmera lenta, ângulos fechados e pouca profundidade de campo, o vídeo mostra um caminhar que parece não percorrer distância alguma, destacando um ou dois transeuntes por vez, em meio a uma profusão de formas desfocadas. Em alguns momentos, as pessoas chegam a retroceder, em vez de andar para frente. Entre as motivações para o desenvolvimento da obra está um questionamento da ideia de marcha popular associada ao imaginário de revolução social. “O movimento em nosso filme é de uma massa proletária que anda pelo estrato de uma condição ampla e horizontal, e que dificilmente ascenderá dessa retidão. [...] A jornada dessas pessoas se constitui quase sem sair de um mesmo ponto”, explica o coletivo no texto de apresentação do vídeo.⁸ Em 2013, por ocasião da *1ª FotoBial do MASP*, o vídeo foi retomado e, a partir da seleção de alguns *frames*, transformado em fotografias, evidenciando ainda mais a imobilidade da marcha desses trabalhadores.

4. Cia de Foto, fotografia da série *Marcha*, 2013.



O último trabalho assinado pela Cia de Foto, *Passe Livre*, pode ser visto como um desdobramento de questões formais, conceituais e temáticas de *Marcha* e, ao mesmo tempo, como um retorno do coletivo aos temas tradicionais do fotojornalismo. *Passe Livre* acompanhou as manifestações de 2013, disparadas inicialmente pelo aumento das passagens do transporte coletivo. Retomando a tradição da fotorreportagem, o coletivo apresenta fotografias realizadas em meio à multidão, transformadas posteriormente em imagens em preto e branco nas quais apenas um ou dois participantes se destacam da massa anônima da cidade sob focos de luz. O resultado final foi a publicação de um ensaio em forma de cartaz, acompanhado por um texto de Eugênio Bucci, encartado na revista ZUM de outubro de 2013.

A luz de *Passe Livre* não vem da cena registrada ou mesmo dos *flashes* de máquinas fotográficas, mas é uma luz “criada em cativeiro”,⁹ isto é, um jogo de claros e escuros produzido controladamente por meio do trabalho de pós-produção que se tornou fundamental para o processo criativo da Cia de Foto. Nesses rostos assinalados pelo escurecimento do restante da imagem, podemos procurar pistas para entender o que movia tantas pessoas diferentes a sair para a rua, pela primeira vez depois de muito tempo. No entanto, como alerta Bucci, “a luminosidade que realça cada um dos rostos não elucida, não ilumina, não esclarece a totalidade do enigma. Apenas mostra que há novas sombras, penumbras e pontos cegos” (2013: 185).

As interferências e manipulações realizadas nessas fotografias, porém, não impedem que elas ainda cumpram certa função documental, uma vez que a obra propõe uma forma de representação visual de acontecimentos marcantes da história recente. As tecnologias digitais, como nos lembra Antonio Fatorelli, não decretaram o fim do real imaginado em um primeiro momento,

6. O jornal aparece sobre o sofá nas fotografias em que um menino e uma menina brincam com um telefone celular.

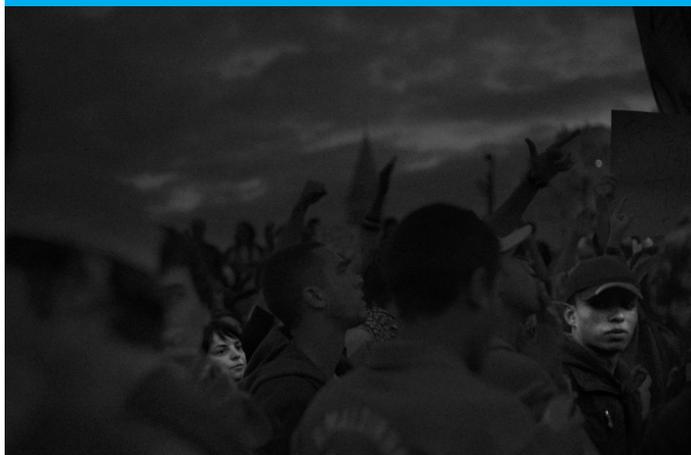
7. Conforme depoimento de João Kehl em entrevista realizada em São Paulo em 14 de dezembro 2015.

8. Texto e vídeo disponíveis em <https://vimeo.com/29165425>

9. Expressão recorrente em textos e falas de Pio Figueiroa sobre os últimos trabalhos da Cia de Foto.

mas instauraram uma nova noção de realidade – “uma realidade fragmentada, construída, dependente de interfaces e subordinada aos procedimentos de modelização e de simulação, produto e efeito das novas partilhas entre o ver e o saber, entre o visível e o invisível” (2013: 11).

5. *Cia de Foto, fotografias da série Passe Livre, 2013.*



Diante das incertezas colocadas pela fotografia digital, a Cia de Foto se propôs a investigar, de maneira experimental, as transformações tecnológicas que impactaram a produção, a circulação e o consumo de imagens no início do século XXI. Em trabalhos como *Passe Livre*, *Marcha*, *Longa Exposição*, *Políticos* e *Caixa de Sapato*, o coletivo explorou os recursos de tratamento de imagens oferecidos pelo Photoshop, a novidade das câmeras fotográficas que permitiam fazer vídeo, as informações de data e horário presentes nos arquivos digitais e as possibilidades de armazenamento e compartilhamento de imagens proporcionadas pela internet. Manipular a estrutura maleável da fotografia digital, nesse caso, apresentava-se como uma maneira de transformar o documento em ficção e, conseqüentemente, de reivindicar um espaço no campo da arte – um modo de operar, a partir da problematização da fotografia em sua era digital, *novas partilhas entre o ver e o saber, entre o visível e o invisível* para retomar a terminologia proposta por Fatorelli.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1984), *A câmara clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bucci, E. (out. 2013), *Passe Livre*, *ZUM*, v 5, p. 185.
- Chevrier, J. F. (2006), *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Buck-Morss, S. (dez. 2009), *Estudios visuales e imaginación global*, *Antípoda*, v 9, pp. 19-43.
- Fatorelli, A. P. (2013), *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, Rio de Janeiro: SESC Nacional.
- Figueiroa, P. (abr. 2014), Pio Figueiroa fala à ZUM sobre o coletivo Cia de Foto e o ensaio *Passe Livre*, *Revista ZUM (site)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales. <http://revistazum.com.br/revista-zum-5/pio-figueiroa-fala-a-zum-sobre-o-coletivo-cia-de-foto-e-o-ensaio-passe-livre/>
- Ford, K. A. (2015). *A antifotografia na Cia de Foto: destruição, remixagem e redefinição da autoria como processos de criação*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Flusser, V. (2002), *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Groys, B. (2012), *Art Power*, Milão: Postmedia.
- Ivanova, A. (2015). Sem Título. Em Cia de Foto (Ed.), *Cia de Foto*, n.p. São Paulo: Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo.
- Ribeiro, N.L. (2015). Cia de Foto: transfigurações de imagens. *Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP*, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, pp. 459-473.
- Ribeiro, N. L. (2013). *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagem*. Tese de doutorado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Rouillé, A. (2009), *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, São Paulo: Editora SENAC.
- Valtorta, R. (2004), *È Contemporanea la Fotografia?*, Milão: Lupetti.

CURRÍCULO

Camila Monteiro Schenkel

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte, com estágio de doutorado-sanduíche no Departamento de Artes Visuais da Università di Bologna. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado no PPGAV-UFRGS voltada para relações entre usos históricos da fotografia e a imagem digital.