



BRASIL NATIVO/BRASIL ALIENÍGENA: CONSIDERAÇÕES SOBRE TECNOLOGIA, SOCIEDADE E IDENTIDADE NA FOTOGRAFIA

Fernando Artur de Souza
fernando.souza2@utp.br
Universidade Tuiuti do Paraná

Luciana Martha Silveira
martha@utfpr.edu.br
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente artigo busca, em um primeiro momento, estabelecer relações entre fotografia, tecnologia e sociedade, a partir do referencial teórico de Vilém Flusser e do diálogo que este estabelece com Herbert Marcuse. Em um segundo momento, o trabalho fotográfico “Brasil Nativo/Brasil Alienígena” da artista visual Anna Bella Geiger é utilizado para tecer considerações acerca da identidade na pós-modernidade, através dos textos de Stuart Hall e do crítico e curador Tadeu Chiarelli.

Palavras-chave: fotografia, identidade, cultura, pós-modernidade, artes visuais.

Abstract

This paper intend, at first, to establish relationships among photography, technology and society, from the theory references of Vilém Flusser and the dialogue that establishes with Herbert Marcuse. In a second level, the photographic art work of the visual artist Anna Bella Geiger “Brasil Nativo/Brasil Alienígena” as basis to make considerations about identity in postmodernity, through the writings of Stuart Hall and critic and curator Tadeu Chiarelli.

Keywords: photography, identity, culture, post-modernity, visual arts.

Considerações sobre a construção social e tecnológica da fotografia

A fotografia pode ser considerada, além de um ícone em si, também uma forma de representação social e cultural (BOURDIEU, 2003, pp.56-69). Surge na primeira metade do Século XIX, momento de revolução e expansão da indústria, e pode ser percebida como um produto desta mesma indústria. A câmera fotográfica vai, então, aliar o processo de produção de imagens, geralmente ligado à procedimentos e interferências manuais, com um saber técnico-científico, que foi capaz de “automatizar” este processo de produção imagético, tendo êxito ao conseguir captar e fixar uma imagem que guarda em si semelhanças com uma determinada realidade visível, ou seja, possibilitou a automatização de uma representação realista do mundo. E esta representação realista que a máquina fotográfica era capaz de proporcionar foi rapidamente percebida como mais eficiente do que a que era obtida até então por pintores ou desenhistas, pois parecia não depender da interferência humana ao se realizar no interior daquele



aparelho tecnológico. Por conta destas características técnicas e tecnológicas, a vocação primeira da fotografia parecia óbvia e, conseqüentemente, a produção de imagens fotográficas foi orientada para este tipo de representação conectada às realidades visíveis do mundo.

O início do Século XX trouxe consigo a popularização da prática fotográfica, com câmeras extremamente simples, acessíveis e portáteis, sem que houvesse a necessidade de um conhecimento específico por parte de seus operadores. Desde então, os operadores destas câmeras fotográfica, sejam amadores ou profissionais, parecem buscar a realização de um inventário das coisas do mundo, uma vez que tudo virou passível de ser fotografado, dos lugares às pessoas, do comum ao exótico, e assim o é desde então. Desta forma, a origem tecnológica e as características de produção da imagem fotográfica podem ser indicativos de como as pessoas lançam mão deste tipo de imagem, de que forma elas representam as coisas do mundo e também de que forma elas percebem as representações que realizam ou até mesmo como se veem representadas a si mesmos ou aos outros nestas imagens fotográficas.

De acordo com a visão do filósofo Vilém Flusser, apresentada em seu livro *A filosofia da caixa-preta*, editado originalmente em 1985, a fotografia é uma imagem técnica por ser produzida por um aparelho, sendo este aparelho, a caixa-preta, produto do conhecimento científico e dotado de especificidades que fazem com que seja uma forma de mediação entre homem e mundo em que seu operador não está informado sobre as formas com que as imagens se processam em seu interior. No limite, pode-se aproximar os conceitos desenvolvidos por Flusser, principalmente na sua visão distópica acerca da relação entre homem e tecnologia, com Herbert Marcuse, para quem o ser humano está subordinado ao aparato de maneira inexorável, concebendo a tecnologia e todos os dispositivos que caracterizam a “era da máquina”, período em que surge também a fotografia, como formas de organizar, perpetuar ou alterar relações sociais, bem como manifestações de pensamento que reforçam padrões de comportamento dominantes e, finalmente, instrumentos de controle e de dominação (MARCUSE, 1999, p.75).

Ainda de acordo com Marcuse, “ao manipular a máquina, o homem aprende que a obediência às instruções é o único meio de se obter resultados desejados. Ser bem sucedido é o mesmo que adaptar-se ao aparato” (1999, p. 80). Em seu apontamento, o filósofo nos coloca a máquina e o aparato de uma maneira bastante geral e abrangente, desde a maquinaria industrial até a forma como são concebidas as estradas. Por sua vez, Flusser vai lançar mão desta mesma lógica, aplicando-a ao microcosmo do processo de produção



imagético, destas imagens técnicas produzidas através da mediação de aparatos tecnológicos que ele chama de caixas-pretas. Estas caixas-pretas seriam, então, dotadas de um programa interno que prevê uma quantidade razoável, mas limitada, de possibilidades de uso e resultados e, finalmente, aos usuários que operam a caixa-preta de maneira estritamente alinhada às possibilidades previstas dentro de seu programa, Flusser os chama de funcionários. Assim sendo, também para Flusser o funcionário é o usuário que se adapta ao aparato para obter resultados desejados, obedecendo às instruções do programa e passa a funcionar em função deste aparato, e não o contrário. Assim, ele coloca todas as pessoas que manipulam uma câmera fotográfica no mesmo patamar de possibilidades de serem funcionários dela. A única maneira de sair desta “faixa de Moëbius” seria a arte, onde um funcionário pode se tornar um interventor.

Porém, apesar das muitas aproximações entre os pensamentos desenvolvidos por ambos, há uma diferença fundamental entre Marcuse e Flusser, pois, onde o primeiro afirma que “não há saída pessoal do aparato que mecanizou e padronizou o mundo” (MARCUSE, 1999, p. 80), o segundo ainda vê uma possibilidade de intervenção por parte do usuário, que poderia operar sua máquina no limite do programa prescrito, buscando novas potencialidades e explorando possibilidades não previstas pelo programa (FLUSSER, 2011, p. 53), deixando de ser funcionário e passando a ser, então, interventor. Uma das possíveis formas de intervenção por parte do usuário seria através do direcionamento desta imagem técnica à produção artística, desde que esta produção leve em conta os estatutos fundadores desta imagem, buscando subverter sua lógica de funcionamento. Sim, para Flusser a arte continua uma distopia, mas através da intervenção, é possível quebrar a “faixa de Moëbius”.

Desta forma, ao observar o processo de produção da fotografia a partir de um ponto de vista que leve em consideração sua relação com a sociedade, e o aparato como uma forma de mediação entre homem e mundo, é possível compreender a fotografia enquanto uma construção tecnológica e social, utilizada como um meio de representação cultural da sociedade a partir de diversas frentes. Esta seria uma maneira de evidenciar a intervenção no processo de captura da imagem, quebrando a hegemonia da máquina e fazendo-a co-autora da imagem.

Dentre os possíveis usos da fotografia como um meio de representação cultural, podemos considerar a fotografia utilizada no fotojornalismo e no fotodocumentarismo. Este tipo de imagem conectada à noção de representação



realista do mundo visível e na vocação inicial da fotografia parece ter sido a base mais sólida em que a fotografia se assentou durante quase todo o Século XX. Não apenas a imagem fotográfica como também o pensamento desenvolvido sobre esta imagem. Foram nestes nichos que muitos cânones da imagem e da produção da fotografia foram estabelecidos e onde as pessoas aprenderam a se relacionar, a ver e a consumir fotografia. E neste sentido, podemos afirmar que a fotografia passou a servir como um instrumento que nos informava sobre o outro, seja exótico ou local, e seu uso cada vez mais extensivo como forma de representar a forma como este outro vivia, se alimentava, se vestia, se relacionava, trabalhava os descansava foi flagrante na representação, na construção e na disseminação de ideias sobre as identidades de povos, comunidades e indivíduos. Com o advento da fotografia, as pessoas não apenas liam, mas também poderiam ver, através desta imagem técnica, estes outros.

E apesar de ser hegemônica, esta não seria a única forma de pensar a fotografia como possíveis formas de representações culturais, e desta forma, podemos trazer para uma discussão, como contraponto a este tipo de imagem apresentado anteriormente, a fotografia que está ligada à produção de artes visuais que, de acordo com Flusser, é um meio viável para a intervenção na área da produção das imagens fotográficas. A arte, para ele, promove um espaço de experimentalismo isento de “amarras” **físicas, fisiológicas, mas principalmente culturais. Este seria o espaço possível da intervenção.**

A seguir, vamos apresentar uma obra da artista visual Anna Bella Geiger e, a partir desta obra, compreender de que forma a identidade se apresenta neste tipo de representação, estabelecendo um contraponto entre busca por uma identidade através da imagem fotográfica e a impossibilidade desta identificação, através de duas matrizes teóricas da fotografia que altera substancialmente a forma como a imagem fotográfica é percebida.

Fotografia e identidade nas Artes Visuais

A concepção de sujeito e identidade (HALL, 2001, pp. 10-13) vigentes no momento do nascimento da fotografia e a qual esta fotografia acompanha até meados do Século XX é aquela noção sociológica do sujeito moderno que, mesmo formando a sua identidade a partir da interação e do diálogo com distintos mundos culturais exteriores ao seu, ainda tinha forma e identidade unificada, estável e racional. Esta noção de identidade “centrada” passa a perder força a partir de uma série de deslocamentos do entendimento do sujeito nas esferas política, social e privada, e vai, aos poucos, dando lugar a uma nova concepção de



um sujeito pós-moderno, cuja identidade é fragmentada, múltipla e contraditória. Desta forma, a partir da década de 1970, estas mudanças também afetam o modo de produção e de pensamento da fotografia que, de acordo com Rouillé (2009, p. 23), também passa a seguir as orientações do pós-modernismo, onde “as grandes narrativas’ cedem lugar a uma profusão de pequenos relatos”, ou seja, os grandes projetos estéticos e sua forma de pensar e produzir fotografia dá espaço às pequenas histórias individuais, fragmentadas, capazes de apresentar apenas parcialmente sujeitos tão complexos como os entendemos hoje.

Para considerarmos, então, a fotografia de arte e sua relação com a identidade, podemos recorrer a um recorte bastante específico proposto pelo crítico e curador Tadeu Chiarelli que, ao refletir sobre a produção fotográfica brasileira, especialmente a que está ligada às artes visuais e concentrada nas últimas décadas do Século XX, elencou algumas características pungentes que surgiam como questões seminais na produção de diversos artistas, dentre as quais, a questão da identidade. A possibilidade de investigar, através da fotografia, identidades individuais, sujeitos e seus lugares no mundo e possíveis identificações com uma cultura nacional, concentrou a atenção e dirigiu a poética de muitos artistas durante este período e continua como tema central na produção de muitos outros até os dias de hoje.

Este recorte nos permite aproximar esta produção artística das teorias acerca da construção da identidade e identificações na pós-modernidade, como as que nos são apresentadas por Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, uma vez que muitas das inquietações que moviam os artistas deste período a por em pauta questões de identidade, também estavam sendo discutidas por vários estudiosos da cultura há algum tempo.

De acordo com Chiarelli, a fotografia brasileira assumiu para si o papel de registrar a paisagem humana brasileira após a pintura ter excluído de seu universo de interesses esta temática e, especialmente a partir dos anos 1950

percebe-se que a fotografia voltada para a captação da realidade do homem local ganha força, tornando-se, se não a única vertente fotográfica existente no país, pelo menos aquela que teria encontrado um nicho definido (CHIARELLI, 2002, p. 132)

E após aproximadamente quarenta anos em que muitos fotógrafos se debruçaram sobre este viés da fotografia, que se caracterizou principalmente

pelo desejo - ou obrigação - de buscar a identidade do “brasileiro”, ou dos diversos brasileiros espalhados pelas mais variadas regiões do país, uma nova geração de artistas (...) tentou demonstrar por este mesmo meio (sempre tão preso à captação do “real”) a própria



negação da possibilidade de caracterizar o brasileiro como ser social ou individual (CHIARELLI, 2002, p. 133)

Esta nova geração de artistas, portanto, lança mão da mesma fotografia que era até então utilizada como o meio principal na busca da caracterização de uma identidade brasileira, para demarcar a impossibilidade desta caracterização. Da mimese à desconstrução, os artistas fotógrafos passaram a evidenciar a interferência da máquina no processo de captura da imagem.

Sobre esta busca pela construção de uma identidade nacional, como parece ter sido a responsabilidade assumida por um setor da fotografia brasileira a partir dos anos 1950, Stuart Hall vai nos apontar que este impulso pela unificação é flagrante e, portanto “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los em uma identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2001, p. 59), e que desta forma, esta busca por uma unidade pode acabar por subordinar ou anular as diferenças culturais. Assim, Hall rejeita a ideia de nação como provedora de uma identidade nacional unificada, afirmando que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (2001, p. 62) e que o importante é que “devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (2001, p. 65).

No Brasil, esta característica de hibridação cultural é bastante perceptível, uma vez que o povo brasileiro é constituído, além dos nativos que já habitavam esta terra, por toda a sorte de colonizadores e imigrantes, livres ou escravos, que vieram para o Brasil e aqui construíram suas vidas.

Ainda nos anos 1970, precedendo esta nova geração de artistas, conforme apontado anteriormente por Chiarelli, surge um dos trabalhos mais representativos no que diz respeito ao questionamento de uma possível identidade nacional unificadora. É a série de cartões-postais produzidos pela artista Anna Bella Geiger e intitulados “Brasil Nativo/Brasil Alienígena” (Figura 01). Neste trabalho, a artista justapõe imagens de índios em seus afazeres cotidianos e rituais, às imagens dela mesma atuando da mesma maneira que os indígenas, em seus rituais e costumes. Sobre estes trabalhos, Chiarelli nos diz que

a artista parece processar uma busca de identificação nostálgica com o elemento nativo brasileiro. Sem dúvida aqui há um erro, pois, na realidade, essa busca aparente é apenas uma operação crítica carregada de ironia para que Geiger possa discorrer sobre si mesma, sobre sua classe social e sobre sua real impossibilidade de identificação com o outro. (CHIARELLI, 2002, p. 116)

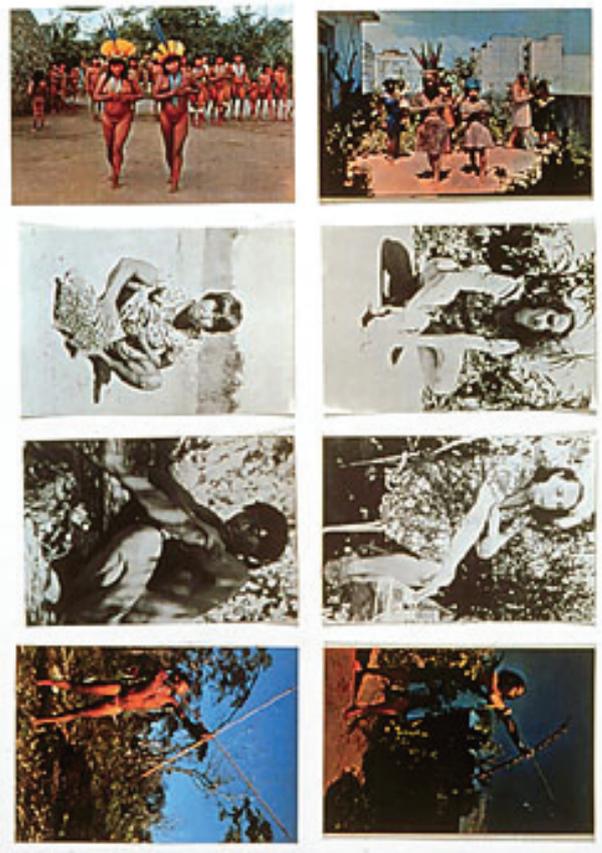


Figura 01: Anna Bella Geiger, Brasil Nativo/Brasil Alienígena, 1977
Cartões postais, 10 cm x 15 cm (cada)
Fonte: Chiarelli, 2002, p. 116

Com seu trabalho, Geiger deixa clara a total impossibilidade de se reconhecer e de se identificar com o outro (no caso os indígenas), e reforça este fato através de um jogo irônico de imagens em que age como uma caricatura destes indígenas que, de acordo com Chiarelli (2002, p. 116), também foram transformados em suas próprias caricaturas através da fotografia. De fato, ao não considerar o processo de construção de uma imagem fotográfica, pode-se incorrer no erro de aceitar passivamente o que se observa e tomar esta imagem como um recorte da “realidade”. Porém, deve-se levar em conta, neste caso específico, por exemplo, a possibilidade de que os índios estivessem atuando para a câmera, representando a si mesmos em seus afazeres e rituais, e esta atuação caricata é o que fica como registro e representação cultural de um determinado grupo.

Voltando à Stuart Hall, podemos perceber no questionamento proposto por Anna Bella Geiger, um discurso alinhado às concepções do sujeito e da identidade ou identificação pós-moderna, onde as identidades individuais passam por uma série de descentramentos. Dentre os descentramentos apontados por



Hall (2001, pp. 34-46) em sua obra, aquele que é causado pelo surgimento do feminismo e de todos os movimentos contraculturais originados à partir da década de 1960 está bastante claro em Geiger. De acordo com Hall (2001, pp. 45-46), o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico implicou na abertura para discussão de certas áreas da vida que, até então, eram privadas, pondo em cheque as noções de privado e público. Também passam a ser discutidas pelo viés das relações de gênero questões como a vida familiar, a sexualidade, a divisão do trabalho, as noções de indivíduos generificados e a demarcação das diferenças sexuais.

Se observarmos as imagens produzidas por Geiger, percebemos a ironia com que ela pontua várias destas questões, como o papel da mulher e o papel do homem dentro da comunidade indígena e de que forma isto está representado, os deslocamentos de uma paisagem natural para uma paisagem urbana também reforça a noção de descentramento daquele sujeito nativo, além das vestimentas e utensílios usados pelos índios e inseridos de maneira estranha em um outro contexto na caricaturização de Geiger.

Conclusão

Observamos, portanto, que a leitura crítica da fotografia produzida no Brasil a partir dos anos 1950, que visava o mapeamento da paisagem humana brasileira e a busca por uma identidade nacional única, permitiu a artista Anna Bella Geiger, ainda nos anos 1970, produzir um trabalho que, através de uma veia irônica e utilizando a mesma forma de representação destes fotógrafos, levanta questionamentos acerca da construção desta identidade nacional unificadora, demonstrando a impossibilidade de certas identificações, e complexificando a noção de sujeito e identidade, muito mais alinhada com as teorias que apontam deslocamentos e descentramentos nesta construção de identidades e busca por identificações do sujeito na pós-modernidade

Referências

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: _____. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição - São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp. 115-120.

_____. Identidade/Não identidade: A fotografia brasileira hoje. In: _____. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição - São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp. 132-140.



FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6ª edição - Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: _____ . *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. São Paulo: Unesp, 1999, pp. 72-104.

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

Minicurrículos

Fernando Artur de Souza: Professor da Universidade Tuiuti do Paraná, atua nos cursos de Fotografia, Artes Visuais e Rádio e TV. É bacharel em Artes Visuais e especialista em Fotografia e Imagem em Movimento. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR.

Luciana Martha Silveira: Artista plástica. Mestre em Multimeios (UNICAMP), Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e pós-doutora pela University of Michigan, MI, USA. Professora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Arte e Tecnologia da UTFPR.