



LACUNA

UMA REVISTA DE PSICANÁLISE – ISSN 2447-2663

Revista Lacuna / 27 de julho de 2020 / artigo, n. -9

Por que recortamos pessoas de fotografias?

por **Bruno de Andréa Roma**

I

Uma caixa de sapatos repleta de fotografias. O arrebatamento causado pela constatação de que a família existia antes dele. Pessoas riem, natais, aniversários, praia, formaturas e casamentos. Parece possível compartilhar alguns desses momentos com aquelas pessoas. O observador descobre gente que nunca havia conhecido, mas de quem se tornará íntimo em função das numerosas vezes que voltará à caixa. Uma constatação perturba o encantamento. Quem foi recortado, por que e por quem? Fotografia e apagamento são os instrumentos deste trabalho, costurados pela perturbação que nunca mais abandonará esse observador: Por que recortamos pessoas de fotografias?

II

*Encaro como se fossem minhas as alegrias alheias
Por isso a alegria sempre vem ao meu encontro
A única coisa que fixa o momento da eterna felicidade
Isto é Fotografia
Veja e Faça e Ampliação do seu (sic) foto para guardar a sua felicidade única.*

Era essa a mensagem impressa nos envelopes de negativos devolvidos após o trabalho de revelação pelo estúdio Foto Lucky, que na década de 1950 possuía três laboratórios na cidade de São Paulo. No poético slogan encontramos até o charmosíssimo linguajar oriental,

característico de um bom número dos laboratoristas espalhados pela capital nesse período. Esse ambiente envolvia o prazeroso processo de fotografar e revelar, tão familiar a um bom número de pessoas, sobretudo depois da popularização do dispositivo propiciada pela tecnologia Kodak no princípio do século XX.

A noção de fixação do momento, realizadora da eterna felicidade prometida no envelope, envolve uma antiga forma social de relacionamento entre observador e fotografia, forma aqui retratada em uma de suas mais populares manifestações: a propaganda. O entendimento da fotografia como dispositivo de contenção temporal é intrínseco à sua própria existência, e está presente não apenas na forma como nos expressamos sobre a fotografia, mas principalmente na maneira como nos relacionamos com ela. Quando afirmamos ter feito uma “captura fotográfica”, é fundamentalmente da captura do próprio tempo a que nos referimos^[1].

O testemunho fotográfico tinha uma dimensão tanto temporal quanto espacial. Ao dar acesso visual imediato e direto ao passado, a pontos turísticos / locais fisicamente removidos no tempo, a fotografia serviu como auxiliar de memória, um dispositivo de memória, uma forma de viagem no tempo. Como forma de fixar a aparência do presente, foi adotada como um meio de preservação. Isso teve implicações na formação da memória e identidade, individual e coletiva. (Tradução nossa)^[2].

Para compreendermos em perspectiva histórica a maneira como nos relacionamos com o referente fotográfico, ou seja, com o objeto retratado na fotografia, convém retomarmos o importante balanço que Philippe Dubois apresenta em *O ato fotográfico e outros ensaios*. Nesse trabalho, o autor divide em três movimentos, inscritos em aproximadamente cento e cinquenta anos de História, a forma como a fotografia é principalmente assimilada pelo observador: a fotografia como espelho do real; a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real. Esses três movimentos, que partem de uma interpretação peirciana^[3], corresponderiam à fotografia como ícone, como símbolo e como índice, sendo o primeiro associado ao século XIX e os outros dois ao século XX. O autor sintetiza esses três processos da seguinte maneira:

1. A primeira dessas posições vê na foto uma reprodução mimética do real. *Verossimilhança*: as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade recobrem-se e sobrepõem-se bem exatamente segundo essa perspectiva: a foto é concebida como espelho do mundo, é um *ícone* no sentido de Ch. S. Peirce.
2. A segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. [...] A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos peircianos.

3. Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).^[4]

Aqui sugerimos um destaque maior ao terceiro movimento, muito próprio do século XX, que atribui a confiabilidade da fotografia às suas características físico-químicas, indiciais em termos peircianos, e não apenas ao *analogon*, ou seja, ao realismo fotográfico. Nesse sentido, uma fotografia vernacular, doméstica e familiar como as que nos interessam nesta reflexão, não é confiável apenas por semelhança ou por representatividade, mas pelo quase inquestionável caráter de conectividade material que apresenta com o referente. Dito de outra forma, diferente do beijo que o católico pode dar à imagem do Cristo em um “santinho”, que demanda que a imagem se pareça com uma ideia de Cristo, o filho que beija a fotografia da mãe não o faz porque a imagem se parece com a mãe, ou porque mobiliza elementos simbólicos que a representam, mas porque aquela imagem possui uma conexão física com a mãe. A luz que tocou o rosto da mãe e foi capturada pelo suporte sensível. Assim diferenciamos o ícone do índice. O filho não beijaria uma descrição da mãe, ou um quadro pintado, mas beijaria o lenço ou o bilhete escrito por ela, esses últimos também traços indiciais de sua existência. É inegável que aquela câmera fotográfica esteve diante da mãe e que o precioso registro é fruto da comunhão de um fenômeno químico luminoso. O beijo é, portanto, no próprio rosto da mãe.

No ensaio *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, Roland Barthes apresenta o noema ‘isso foi’ como elementar da percepção fotográfica e constrói, a partir disso, uma reflexão sobre a forma como nos relacionamos com a fotografia. Embora elabore e discuta um repertório de fotografias maior, é interessante que o gatilho do autor é uma fotografia de sua mãe na infância, período visualmente anterior ao da experiência vivida por ele com a mãe. Nesse sentido, não é a semelhança da fotografia com a mãe que o atrai.

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. ^[5]

Sobre a descoberta, Barthes refere-se à ‘foto do jardim de inverno’ como a fotografia capaz de revelar a verdade sobre a sua mãe, e sobre a qual o autor ainda concluirá adiante:

É possível que, no desenvolvimento cotidiano das fotos, as mil formas de interesse que elas parecem suscitar, o noema “isso foi” seja, não recalcado (um noema não pode sê-lo), mas vivido com indiferença, como um traço que não precisa explicação. É dessa indiferença que a foto do jardim acabava de me despertar. Seguindo uma ordem

≡ paradoxal, já que costumeiramente asseguramo-nos das coisas antes de declará-las “verdadeiras”, sob o efeito de uma experiência nova, a da intensidade, eu induzira, da verdade da imagem, a realidade de sua origem; eu confundira verdade e realidade em uma emoção única, na qual eu colocava doravante a natureza — o gênio — da Fotografia, já que nenhum retrato pintado, supondo que ele me parecesse “verdadeiro”, podia impor-me que seu referente tivesse realmente existido^[6].

A fotografia permite que Barthes, nesse sentido, retorne à um passado onde ele nunca esteve, um passado não vivido. E ainda, assegurado pela perigosa confiabilidade da fotografia, fidedigna e autêntica, realiza-se na autoritária constatação físico-química do ‘isso foi’. A verdade ‘foi assim’. No suporte bidimensional da fotografia morrem os momentos, mas também ganham vida os mortos — vida da realidade aparente e confiável. Essa complexa combinação entre morte, passado, verdade e realidade produz ilusões que esgarçam as possibilidades concretas de uma simples fotografia, pedaço de papel que sempre demandará do observador seu próprio significado. A interminável ceia de Natal, por exemplo, representada em uma fotografia é, portanto, ao mesmo tempo a inevitável constatação da morte daquele momento e a promessa de revisitá-lo, ou reencontrá-lo, transformado em narrativa. O endosso científico da fotografia torna essa construção discursiva de memória algo crível e perigosamente confiável.



A eternização do momento que o registro fotográfico parecia propiciar serviu de passaporte para que esse dispositivo rapidamente passasse a ter grande intimidade com o ambiente doméstico. Familiaridade que cresceu exponencialmente à medida que cada avanço tecnológico tornava o aparato mais acessível, no caso do Brasil especialmente depois da década de 1950. Dessa forma, a fotografia se consolidou como o principal alicerce de ‘auto representação’ da família burguesa no decorrer do século XX, servindo não apenas como registro, mas sobretudo como modelo de representação. Nesse sentido, a fotografia de família molda e é moldada pelas concepções de família vigentes na sociedade burguesa, que precisava cada vez mais de instrumentos que lastreassem seu lugar social. Não bastava ser, mas parecer, ambição plenamente correspondida pela fotografia.

O universo das relações sociais, às quais se inscrevem as relações familiares e mais toda sorte de convívio e relacionamento humano, talvez seja mais complexo do que o auspicioso slogan do Foto Lucky pode fazer crer. Lamentavelmente não nos é possível nesta oportunidade discutir a eternidade da felicidade, mas é possível observar que se por um lado a fotografia se presta ao suposto congelamento dos momentos que se procura eternizar, por outro pode servir de suporte de extinção para determinados momentos ou

indivíduos, quando se tornam representantes de uma memória indesejada. Portanto, o poder da crença na verdade fotográfica é capaz de fazer parecer possível acessar diretamente o passado, agir sobre ele ou ainda eliminar sua existência.

Nesta reflexão nos ocuparemos mais detidamente do processo de apagamento que pode ser mobilizado pela fotografia. No entanto, cabe reconhecermos que, nesse contexto, eternidade e apagamento se colocam como processos idênticos, porém opostos, assim como o negativo e positivo de uma mesma imagem. A fotografia é tão deslocada do passado quanto qualquer outro recurso de registro, dessa forma, tão incapaz de condensar a complexidade de um momento feliz quanto uma longa descrição, um desenho ou um vestígio material. O rótulo de uma garrafa delicadamente preservado de um jantar especial, por exemplo, a princípio guardaria tantos vínculos com aquele episódio quanto uma fotografia. No entanto, a fotografia possui um poder de realidade que torna essa relação nebulosa, fazendo esse recurso de registro parecer mais fidedigno e confiável do que os outros. Quando paira algum tipo de dúvida, nada como poder gritar: — Tenho Fotos!

A realidade promovida pela verdade fotográfica transfere ao ato de rasgar uma fotografia, eliminando dela elementos, o mesmo estatuto de verdade que a sustenta. A narrativa pertence ao observador e a ele cabe determinar seu enredo. Essa narrativa que constrói a representatividade da fotografia e sua realidade própria estão no presente. É o presente que realiza a verdade fotográfica, nos permitindo visitar ou agir sobre o passado.

III

Depois do que acabamos de discutir, podemos observar com maior clareza em que cenário das práticas fotográficas se encontra o nosso objeto de reflexão: das fotografias vernaculares, ou seja, produzidas em contexto privado, em regime de fotografia documental^[7]. Isso significa que não nos referimos ao recorte fotográfico para fins de enquadramento, expressão artística ou adaptação diagramática, mas à fotografia entendida como documento privado que, voluntariamente, é recortado para supressão de indivíduos. Em outras palavras, a fotografia familiar em que alguém foi excluído. Esse processo denominaremos como recorte com finalidade de apagamento.

Sem termos refletido de forma mais aprofundada sobre esse assunto, ao nos confrontarmos com esse fenômeno, poderíamos supor que o recorte, nessas circunstâncias, é feito para matar simbolicamente o indivíduo fotografado. Muita gente poderia entender dessa forma. No entanto, se recorrermos novamente à reflexão que fazia Barthes em seu ensaio, perceberemos que não é exatamente de morte que se trata, mas de um processo de outra natureza. Retomemos a reflexão de Roland Barthes para aprofundarmos essa questão:

Ora, é essa mesma relação que encontro na foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar

≡ de morte), a foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.^[8]

Para o autor, a fotografia sempre é habitada pelos mortos. Não é apenas ao sujeito já materialmente morto à que Barthes se refere, mas à morte do instante, do que fomos, da infância, da juventude ou do passado. Se entendermos a fotografia como o retorno ou o teatro dos mortos, ou ainda o reavivamento do que não existe mais, como sugere Barthes, percebemos que o recorte representa um ato diferente de matar, representa o próprio apagamento. Não se trata de desejar a morte, mas desejar não ter vivido. Esse apagamento é a finitude que não quer se tornar lembrança, que deveria deixar de existir levando consigo qualquer vestígio de ter estado. Portanto, é mais profundo e mais definitivo que a própria morte e certamente mais inverossímil, uma vez que, se é possível morrer seja fisicamente ou simbolicamente, não é possível eliminar a existência, ao menos não fora da fotografia.

Outro ponto relevante é o de não haver realismo quando recortamos o passado indesejado da fotografia. A precariedade do enquadramento do que remanesce da fotografia mutilada depois do recorte é quase sempre pouco verossímil. Nesse sentido, o choque gerado pelo recorte mal feito ou furioso, produz um efeito escandaloso para a fotografia, resultando no peso incontornável de ausência. Uma presença de vazio que se faz vestígio do que não está mais lá, demonstrando que não apenas se busca eliminar a existência, mas transformá-la em ausência. O apagamento, portanto, tributa uma nova forma de lembrar. Por esse motivo que a pretensão de eliminar sem deixar lembranças não é viável, uma vez que o próprio recorte é vestígio do que foi eliminado. Diferente dos recortes produzidos com outras finalidades, o recorte raivoso deixa marcas voluntárias, permitindo supor que o autor não pretende esquecer, mas apagar, permitindo a constatação do apagamento. O apagamento, nesse caso resultado de ação material para extinguir, não consegue ser sem deixar rastros, como o calor que remanesce da lâmpada que foi apagada ou os vincos que denunciam a remoção do grafite do lápis no papel. Subjacente a este processo está o apaziguamento dos afetos do observador, sentido que remonta a própria etimologia da palavra apagar, do latim *pacāre*, que significa pacificar.

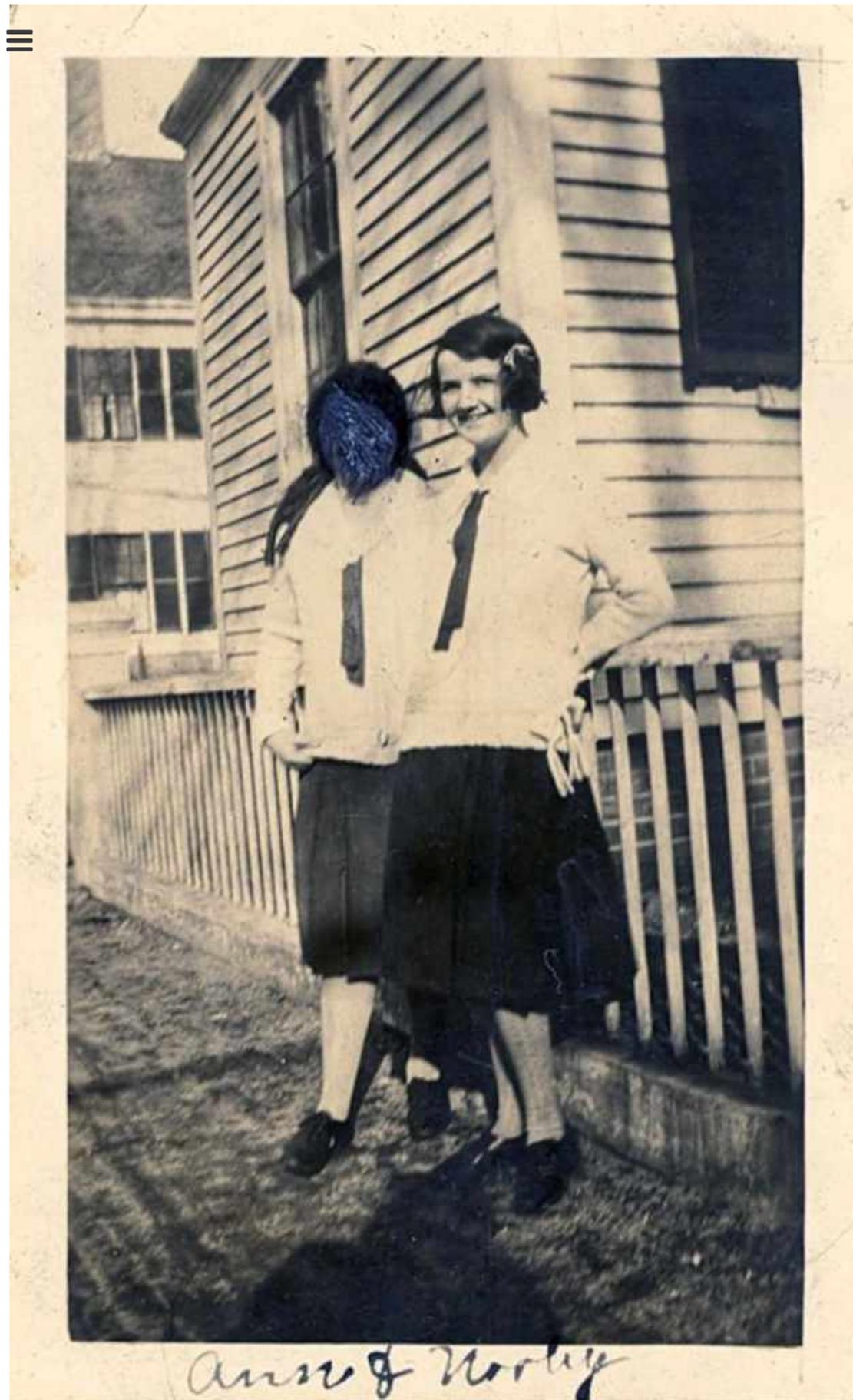






Embora tratemos aqui genericamente como recorte, nem sempre o apagamento se dá por esse recurso, mas por outras investidas físicas que comprometem a visibilidade do que se procura apagar, sejam rabiscos, furos, cortes, ou toda sorte de ação que remova do papel a película que sustenta a imagem. Nesses casos, a ação sobre a fotografia se estabelece na crença de que é possível não só agir sobre o passado, mas também sobre o referente, atingindo-o materialmente de alguma forma. Trata-se de consequência tanto da sensação de regressão temporal propiciada pela fotografia, quanto da força indicial que ela manifesta. Se é possível beijar o rosto da mãe, como dissemos, também é possível agredi-lo. Além do indivíduo, quando desfiguramos a imagem fotográfica agimos também contra um passado, seja para apagá-lo, reconduzi-lo ou simplesmente feri-lo. A conexão físico-química da

fotografia com o referente é, dessa forma, convertida em conexão metafísica, e a própria fotografia em instrumento de ira. O caráter indicial da fotografia faz da imagem conecta com o seu referente, e pode justamente em função disso a transformar em objeto de capacidades quase mágicas.



Anne & Noorby





Dorian Gray, no célebre romance de Oscar Wilde, encantado com sua própria beleza e seduzido pelas maravilhas de uma existência hedonista, oferece a alma para que seu retrato envelheça no seu lugar. Não se trata de um retrato fotográfico, importante lembrar, mas aqui nos interessa o dramático encerramento da obra. Dorian desfere uma facada contra o retrato, seguida da decadência física e morte de seu próprio corpo. O retrato, agora rejuvenescido, revela-se uma extensão do seu próprio ser. É, de certa forma, esse o papel que atribuímos à fotografia quando agimos contra o retratado concretamente, agredindo a imagem. E se agredirmos nossa própria fotografia, investimos no episódio traços de automutilação.

A fotografia, cativa do observador, se submete ao que dele partir. A agência do observador sobre a fotografia, nesse sentido, se realiza por meio da concretização de uma relação que também é de poder, de posse. Ver a fotografia já nos atribui a primeira “posse”: da imagem, permitindo fazer dessa lembrança o que melhor convier ao observador. A posse material da fotografia vai mais além e representa eminentemente a posse sobre o referente e o poder de agir sobre ele. “Te carrego sempre comigo junto ao peito” diria a amante apaixonada que leva no relicário o retrato do amado ou “Tenho sempre meus filhos ao meu lado!”, diria a mãe orgulhosa do porta-retratos que ostenta no escritório. A crença de posse, nesses casos, transcende a imagem, fazendo-nos acreditar na posse do próprio retratado.

A fotografia é uma forma de aprisionar a realidade, considerada recalcitrante e intratável; de fazê-la ficar quieta. Ou ainda de ampliar uma realidade que sentimos como retraída, esvaziada, perecível e remota. Não se pode possuir a realidade, mas é possível possuir (e ser possuído por) imagens [...] ^[9].

Agir materialmente sobre a fotografia indica a radicalização do processo de construção e desconstrução de discurso que envolve a verdade fotográfica. Faz possível manipular a integridade e fronteiras definidas pelo suporte fotográfico, sustentáculo da realidade representada pela imagem. Torna possível transformar o registro de uma festa inteira em retrato de um só, remover elementos e pessoas, reconfigurar plasticamente aquela realidade em função do que precisa o observador. Muito semelhante aos hoje em dia tão familiares processos de pós-produção fotográfica, mas aqui intensificado pela condição material da fotografia e pelos afetos que ela mobiliza. Nesse sentido, não se trata apenas de criar a ilusão visual, mas de agir sobre uma dimensão material de realidade.



Da mesma forma que é possível interferir na fotografia e na realidade que ela representa, é importante reconhecermos que a fotografia também age sobre o observador, dado que também nos ajuda a compreender esse processo. Ainda sobre a fotografia da mãe no jardim

de inverno, de Barthes, a historiadora Marianne Hirsch chama nossa atenção para o poder de agência do olhar da mãe sobre o autor:

O desejo apaixonado de Barthes por reconhecimento, satisfeito, curiosamente, por meio de uma imagem que ele não poderia reconhecer, levanta a possibilidade de uma forma distinta de olhar que surge na interação familiar. O olhar de Barthes é afiliativo e identificativo. Seu desejo é reconhecer não apenas sua mãe, mas ele próprio, não apenas reconhecer, mas ser reconhecido por ela. Não é de admirar que ele volte sempre à luminosidade, à claridade dos olhos dela: “No entanto, nessas fotografias de minha mãe sempre havia um lugar separado, reservado e preservado: o brilho dos seus olhos” (66). O olhar familiar, portanto, não é o olhar de um sujeito olhando para um objeto, mas o olhar mútuo de um sujeito olhando para um objeto que é um sujeito olhando (de volta) para um objeto. Dentro da família, como eu olho, eu também sou sempre olhado, visto, examinado, pesquisado, monitorado. (Tradução nossa).^[10]

Como argumenta Hirsch, da mesma forma que o observador exerce poder sobre a fotografia, não é possível ignorar que uma relação mútua de agência faz com que a fotografia também exerça poder sobre o observador, que muitas vezes precisa ser absolvido, aceito ou libertado por ela. O peso das relações familiares recai sobre a relação que estabelecemos com a fotografia, com todas as suas expectativas e frustrações. O referente fotográfico ao mesmo tempo que é construído pelo observador, contribui para sua própria construção como sujeito. Nesse sentido, a ação do observador sobre a fotografia é também uma reação ou um diálogo.

*Na praça Clóvis
Minha carteira foi batida
Tinha vinte e cinco cruzeiros
E o teu retrato
Vinte e cinco
Eu, francamente, achei barato
Pra me livrarem
Do meu atraso de vida
Eu já devia ter rasgado
E não podia
Esse retrato cujo olhar
Me maltratava e perseguia
Um dia veio o lanceiro
Naquele aperto da praça
Vinte e cinco
Francamente foi de graça*

Nesse samba paulistano cantamos o retrato cujo olhar perseguia Paulo Vanzolini, seu autor, mas contra quem ele não podia fazer nada. Não podia rasgá-lo ou desfazer-se dele, que seguia afligindo seu observador. Rasgar ou desfazer-se de fotografias não é tão trivial quanto descartar outros tipos de *souvenirs* ou documentos, isso mais uma vez, pela confluência entre os atributos visuais e materiais da fotografia que já discutimos aqui. Para Vanzolini, o roubo do retrato foi um alívio. Rasgar é, portanto, também uma insurreição contra o estatuto poderoso e imaculado da imagem fotográfica, conciliando o dano que se acredita atingir o referente à reformulação da realidade, atingindo à própria condição de fotografado. Em última instância, segundo a própria M. Hirsch, sendo a fotografia vernacular um dos sustentáculos da família burguesa do século XX, quando subvertemos esse tipo de fotografia, subvertemos a própria lógica familiar. Por esse motivo que insurgir-se contra a fotografia pode ser um ato de libertação, protesto ou ainda uma forma de rejeitar estruturas sociais que transcendem o suporte de papel, mas existem em plena conformidade com ele.

IV

Após percorrer essa trajetória reflexiva, o observador finalmente se sente seguro para acessar sua própria caixa novamente. Nela ainda estão os diversos registros fotográficos que sempre lhe provocaram um estranho encantamento. A avó materna havia sido recortada da maioria das fotografias. Os avós protagonizaram um traumático divórcio que só seria plenamente assimilado muitos anos depois, com a chegada dos netos. O observador compreende que a remoção da avó das fotografias não revela uma morte simbólica, nem burocratiza sua partida. Os recortes servem para demarcar o abandono familiar. São também uma forma de agredi-la, sem abrir mão da memória do seu fracasso, preservado nos contornos do papel rasgado. Rompe-se a perturbadora paz familiar representada por aquelas fotografias. A ausência nas fotografias simula a ausência carnal, vazia e incontornável, representando a falência de um modelo de comportamento social que já não precisava mais ser lastreado.

Uma geração depois, algumas fotografias do casamento da mãe também têm indivíduos recortados. Não a avó, que esteve na festa, mas não foi convidada para as fotografias oficiais. Estar na festa e não estar nas fotografias é não estar na festa. As amizades que não duraram para sempre, o rancor e a mágoa não superados. Ou será que superados? Não é possível recompor a fotografia recortada. Nenhuma tem traços de agressão ou violência, as remoções foram meticulosas, será que pacíficas? Apenas em uma fotografia um X encobre o rosto da avó paterna, uma dona de casa que deixou uma dócil memória. Terá sido feito por ela própria? No mais, lembranças de pertencimentos muito múltiplos. Alguns sujeitos das fotografias o observador sequer conhece, mas nem por isso as descarta. Algumas fotografias estão mais distorcidas do que outras porque foram excessivamente manipuladas. Talvez

seja até possível encontrar marcas de dedos. O observador sempre deixa suas próprias marcas de dedos. ♦

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland (1980) *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

CRUZ, Nina Velasco e (2011) Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, jul./dez, 2011; pp. 137-155.

DUBOIS, Philippe (1993) *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. M. Appenzeller. Campinas: Editora Papirus, 2008.

HIRSCH, Marianne (1997) *Family Frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2012.

MARTINS, J (2002) A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. *Estudos Avançados*, 16(45), 2002; pp. 223-260.

ROUILLÉ, André (2005) *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SCHWARTZ, Joan M. (2000) Records of Simple Truth and Precision: Photography, Archives, and the Illusion of Control. *Archivaria*, Toronto, 50 (january), 2000; pp. 1-40.

SONTAG, Susan (1973-77) *Ensaio sobre a Fotografia*. Trad. J. Paiva. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

IMAGENS

Retiradas do artigo “Before Facebook: This Is How We Used to Unfriend People Back Then”, disponível em: themindcircle.com/this-is-how-we-used-to-unfriend-people-back-then/?fbclid=IwAR1kPGf5GSpE_4epqlq4G9QzXk28Ho2dDQYz0wEDMZRD LGN6nkn3eUfbDoM.

Acessado em 08/05/2020.

* **Bruno de Andréa Roma** é historiador com doutorado em andamento pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, especializado em documentos fotográficos e audiovisuais. Atuante nos campos de cultura visual e arquivo, além de publicações na área, participou de diversas exposições (SESC, CEUMA/USP, CPC/USP, SBPC) e dois longas-metragens (O2 Filmes).

☞ Aqui cabe considerar que não se trata da forma como um especialista deveria se relacionar com a fotografia, neste caso distanciando-se desse processo de contenção temporal. Conforme recomenda Martins: “O pressuposto de que a fotografia é um ato de “congelamento” não é mais do que ideologia do ato fotográfico, algo bem distante da apreciação propriamente científica do que é a fotografia.” No entanto, nem entre os especialistas esse distanciamento é plenamente observado. Neste trabalho compreendemos como objeto da nossa reflexão o trato social cotidiano com a fotografia, sobremaneira caracterizado por essa noção de congelamento. (MARTINS, J [2002] A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. *Estudos Avançados*, vol. 16, n. 45, 2002; p. 224).

[2] SCHWARTZ, Joan M. (2000) Records of Simple Truth and Precision: Photography, Archives, and the Illusion of Control. *Archivaria*, Toronto, 50 (january), 2000; p. 17.

[3] Ou seja, uma interpretação que parte das teorias visuais de Charles Sanders Peirce.

[4] DUBOIS, Philippe (1993) *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. M. Appenzeller. Campinas: Editora Papirus, 2008; p. 53.

[5] BARTHES, Roland (1980) *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015; p. 61.

[6] BARTHES, Roland (1980) *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015; p. 68.

[7] Aqui fazemos referência ao historiador francês André Rouillé que na obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* divide em dois regimes a fotografia: documento e expressão.

[8] BARTHES, Roland (1980) *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015; pp. 33-34.

[9] SONTAG, Susan (1973-77) *Ensaios sobre a Fotografia*. Trad. J. Paiva. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981; p. 157.

[10] HIRSCH, Marianne (1997) *Family Frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2012; p. 9.

COMO CITAR ESTE ARTIGO | ROMA, Bruno de Andréa (2020) Por que recortamos pessoas de fotografias?. *Lacuna: uma revista de psicanálise*, São Paulo, n. -9, p. 1, 2020. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2021/07/30/n-9-01/>>.

Compartilhar



Seja o primeiro a curtir este post.

Relacionado

Parentalidade e filiação: os lutos necessários

Em "artigo"

A vida diante do vírus: relatos de uma experiência clínica e social

Em "artigo"

Olhos puxados: um estudo psicanalítico sobre o terrorismo dentro da imigração japonesa

Em "artigo"

Publicado em artigo, n. -9 e etiquetado como Bruno, Fotografia, Imagem, n. -9. Favorite o [permalink](#)

Blog no WordPress.com.

- [Sobre nós](#)
- [Corpo editorial](#)
- [Fale com a Lacuna](#)
- [Edições anteriores](#)
- [Normas para publicação](#)