

UNIVERSIDADE FUMEC
Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos

MARIA BRAGA CÂMARA

A EXPOSIÇÃO DE SI COMO OUTRO: identidade e fotografia em Larry Clark

BELO HORIZONTE

2019

MARIA BRAGA CÂMARA

A EXPOSIÇÃO DE SI COMO OUTRO: identidade e fotografia em Larry Clark

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos.

Linha de Pesquisa: Cultura e Interdisciplinaridade.

Orientador: Dr. Sérgio Augusto de Chagas Laia.

BELO HORIZONTE

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C172e Câmara, Maria Braga, 1987 -
A exposição de si como outro: identidade e fotografia em Larry
Clark / Maria Braga Câmara. – Belo Horizonte, 2019.
119 f.: il; 29,7 cm

Orientador: Sérgio Augusto de Chagas Laia
Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos),
Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da
Saúde, Belo Horizonte, 2019.

1. Fotografia. 2. Visibilidade. 3. Vida. I. Título. II. Laia, Sérgio
Augusto de Chagas. III. Universidade FUMEC, Faculdade de Ciências
Humanas, Sociais e da Saúde.

CDU: 77



FUMEC

Maria Braga Câmara

A exposição de si como outro: identidade e fotografia em Larry Clark

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade Fumec, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos.

Aprovado em: 02 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Augusto Chagas de Laia – Universidade FUMEC
(Orientador)

Profa. Dra. Dunya Pinto Azevedo - Universidade FUMEC
(Examinador Interno)

Profa. Dra. Patrícia Azevedo - UFMG
(Examinador Externo)

CAMPUS

Rua Cobre, 200 - Cruzeiro
30310-190 - Belo Horizonte, MG
Tel. (31) 3228-3000
www.fumec.br

AGRADECIMENTOS

É com enorme gratidão à vida que agradeço minhas avós a parceria nessa caminhada. Agradeço Voia e Voinha a cultura compartilhada, da leitura à música, das fazendas às viagens internacionais, da culinária, do dia-a-dia, das longas conversas, sobretudo, ao amor de ambas, vocês são uma grande felicidade na minha vida e é sempre um prazer compartilhar os momentos com vocês.

À minha mãe e ao meu pai, agradeço o apoio e dedicação, é uma honra poder dividir cada conquista com vocês. Ao meu irmão e minha cunhada obrigada pelo Lucas, tudo fica mais lindo com a chegada do meu sobrinho. Ao meu tio João, sempre uma inspiração para minhas lutas, espero que o mundo seja cada vez um lugar mais acolhedor.

Aos meus familiares, obrigada por todo carinho. Aos meus colegas de trabalho, em especial ao Armando e ao Alfafa, obrigada por toda dedicação e zelo profissional, é de grande valia aprender com vocês. Aos meus amigos e amigas, obrigada por tornarem a vida mais leve e divertida. Agradeço em especial à Marcella, por receber de bom grado tantos livros em casa e à Vanessa, sua mãe, por todo apoio ao meu estudo.

À Adriana Alicia Galizio, por toda sua generosidade e atenção. A meus colegas de mestrado, obrigada pela convivência. Ao Sérgio Arreguy e à Meire Elza, obrigada por compreenderem e incentivarem os meus estudos.

À Astréia Soares, você sempre será uma referência de MULHER para mim, admiro a pessoa que é, obrigada pela amizade.

À Vanessa Madrona, ao Luiz Henrique e ao Rodrigo Rodrigues, quão enriquecedor foi essa trajetória, muito obrigada.

À Dunya Azevedo, sua influência na minha escolha de objeto, a fotografia, e por todos os cuidados e atenção, inclusive no Exame de Qualificação. Ao Gilson Iannini por toda atenção e apontamentos enriquecedores ao trabalho por ocasião da Qualificação. À Patrícia Azevedo por ter aceitado, gentilmente, participar da minha banca de defesa da dissertação,

E, por último, é com muita gratidão a vida que recebo esse encontro, nesse momento de minha caminhada, com o meu Orientador Sérgio Laia, um encontro de uma referência ímpar com a psicanálise. E é com a psicanálise que tanto entrelaço minha vida, é nesse amor pela psicanálise que, não por acaso, agradeço à Teresa Tameirão seu profissionalismo e dedicação, e, ao Sérgio de Castro, essa conclusão.

São os acasos que nos fazem ir a torto e a direito, e dos quais fazemos nosso destino, pois somos nós que o trançamos como tal. Fazemos assim nosso destino porque falamos. Achamos que dizemos o que queremos, mas é o que quiseram os outros, mais particularmente nossa família, que nos fala. Escutem esse *nós* como um objeto direto. Somos falados e, por causa disso, fazemos, dos acasos que nos levam, alguma coisa de tramado. Com efeito, há uma trama – chamemos isso de nosso destino.

- Jacques Lacan, “Joyce, o sintoma”

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo a respeito de um ensaio fotográfico de Larry Clark intitulado *Tulsa* (1971). A obra foi escolhida por ser o primeiro trabalho do fotógrafo e por marcar sua presença no mundo das artes. A série fotográfica também interessou a esta dissertação por apresentar o cotidiano dos usuários de drogas no qual o próprio Larry Clark estava inserido e, nesse contexto, mesmo que ele não apareça nas fotos, o artista se expõe como usuário de drogas e, também, como fotógrafo daqueles que utilizam substâncias ilícitas. Na interdisciplinaridade própria ao campo dos Estudos Culturais, tendo em vista a importância das imagens para a construção de subjetividades, *Tulsa* (1971) pôde encontrar um lugar nesta dissertação que também recorre ao campo da psicanálise e de algumas teorias sobre fotografia para responder à seguinte questão: em que a obra fotográfica Larry Clark é uma referência para se conceber a identidade não como um resultado ou uma referência fixa, mas como um processo onde o “si mesmo” tem a ver com o “outro”, o “estranho”? No entrelaçamento da vida e obra de Larry Clark, esta dissertação recorre à psicanálise para abordar o processo de identificação a partir da concepção lacaniana do “Estádio do espelho” e da concepção freudiana sobre o “estranho”, procurando elucidar a “constituição de si através do outro”, bem como a solução que Larry Clark produz através de sua obra.

Palavras-chave: Larry Clark; fotografia; identidade; visibilidade; vida; obra.

ABSTRACT

This paper presents a study on a photographic essay by Larry Clark entitled *Tulsa* (1971). This work was chosen for being the first work of this photographer and for marking his presence in the arts world. This photographic essay is also interesting for this dissertation by presenting the daily life of drug users in which Larry Clark himself was inserted and, in this context, even if he does not appear in the photos, this artist exposes himself as a drug user and also as a photographer of those who use illicit substances. In the interdisciplinary nature proper to the field of Cultural Studies, considering the importance of the images for the construction of subjectivities, *Tulsa* (1971) could find a place in this dissertation that also resorts to the field of psychoanalysis and some theories on photography to answer the following question: The photographic work of Larry Clark is a reference to conceiving the identity not as a result or a fixed reference, but as a process where the "self" has to do with the "other", the "stranger"?. In the interlacing of Larry Clark's life and work, this dissertation uses psychoanalysis to approach the identification process from the Lacanian conception of the "Mirror Stage" and the Freudian conception of the "stranger", seeking to elucidate the "constitution of itself through the other, "as well as the solution that Larry Clark produces through his work.

Keywords: Larry Clark; photography; identity; visibility; life; work.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Koen wessing: <i>Nicarágua</i> , o exército patrulhando as ruas, 1979.....	66
Fotografia 2 – James Van der Zee: <i>Retrato de família</i> , 1926.....	69
Fotografia 3 – Nadar: <i>Savorgan de Brazza</i> , 1882.....	71
Fotografia 4 – Lewis H. Hine: <i>Deficientes mentais numa instituição</i> , Nova Jérсия, 1924.....	73
Fotografia 5 –	106
Fotografia 6 –	108
Fotografia 7 –	110

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. OS ESTUDOS CULTURAIS.....	12
2.1 A formação do campo dos Estudos Culturais.....	12
2.2 Construções Identitárias.....	16
2.3. As consequências da modernidade sobre a concepção do que é identidade.....	33
2.4 Identidade e mediação cultural	38
2.5 Identidade e minorias sociais	40
3. A FOTOGRAFIA: o que se registra nas fotos?	49
3.1 Referências históricas benjaminianas.....	49
3.2 A reprodutibilidade da técnica	52
3.3. Outros impactos da reprodutibilidade técnica.....	56
3.4. O objeto-foto	59
3.5. <i>Studium e Punctum</i>	66
3.6. O ato fotográfico	77
3.7. O que a foto imprime, marca, traça, registra.....	80
4 LARRY CLARK: VIDA E OBRA.....	88
4.1. O problema de Larry Clark e a fotografia como uma solução.....	88
4.2 A inscrição de si e a dimensão do outro em <i>Tulsa: Larry Clark se encontra como artista</i>	94
4.3. Três fotos de <i>Tulsa</i>	105
4 CONCLUSÃO.....	113
5 REFERÊNCIAS.....	115

1 INTRODUÇÃO

Nesta dissertação procuramos compreender como o trabalho de Larry Clark, iniciado com *Tulsa*, contribui para a construção de identidades e representações dele próprio como fotógrafo e do grupo de usuários de drogas por ele retratado. Para tanto, evidenciaremos em que esse artista se aproxima e se diferencia do que está exposto em suas fotos, expondo a si mesmo a partir do “outro” e tomando o “outro” como uma referência de si e do que conecta à sua vida e à sua obra.

No estilo interdisciplinar próprio aos Estudos Culturais, interessou-nos articular o modo como tal campo de investigação aborda as minorias sociais e as identidades, bem como estudos sobre a fotografia para considerarmos os impactos das imagens nas construções de subjetividades no mundo contemporâneo. Assim, estudar o entrelaçamento da vida e obra de Larry Clark é um modo de apresentarmos a particularidade que esse fotógrafo produz em sua obra um “outro” lugar para ele próprio: são criadas representações, através do aparato fotográfico, que ora o identifica, e o aproxima, ora o distingue de seus próprios fotografados. No âmbito dessa distinção, interessou-nos particularmente a construção identitária que o artista faz com suas fotos e do modo como o reconhecimento desse trabalho o projeta para o mundo das artes. Por isso, recorreremos também à psicanálise para abordarmos a maneira pela qual *Tulsa* responde ao que aparece como um problema para a subjetividade do próprio Larry Clark, realizando-se, a nosso ver, como uma solução para sua própria vida. Assim o artista não somente projetou e tornou visível o grupo ao qual estava imerso, dos usuários de drogas, mas deu outra visibilidade para sua vida, para a consagração de sua carreira de fotógrafo.

Partimos do seguinte problema: Em que a obra fotográfica Larry Clark nos ajuda a conceber a identidade não como um resultado ou uma referência fixa, mas como um processo onde o “si mesmo” (visado por uma concepção mais genérica da identificação) tem a ver com o “outro”, o “estranho”?

Considerando o interesse dos Estudos Culturais pelo que se encontra no contra-fluxo do discurso hegemônico e que concerne, muitas vezes, a grupos marginalizados, o trabalho de Larry Clark serve a esta dissertação porque se dedica a retratar usuários de drogas, revelando imagens que até então tendiam a permanecer escondidas. Por isso, no primeiro capítulo, procuramos destacar o modo como os Estudos Culturais dão visibilidade ao que muitas vezes é socialmente experimentado como invisível. O trabalho

de Larry Clark é importante, então, não apenas por mostrar o marginalizado, o excluído por meio dos usuários de drogas, mas porque, nele, o próprio fotógrafo expõe a si próprio como diferente e, assim, dá lugar à diferença também dos usuários de drogas. Com isso, Larry Clark nos convida a tematizar uma noção de identidade que não é tão unitária e fixa, configurando-se, então, como mais uma referência para buscarmos sua articulação com o que, no campo dos Estudos Culturais, no primeiro capítulo, é ressaltado como fragmentação, multiplicidade e fluidez identitárias.

No segundo capítulo, nos valem de algumas teorias sobre a fotografia para entendermos, por meio de Benjamin, Sontag, Barthes e Dubois, a maneira como a reprodutibilidade técnica impactou as identidades e os modos culturais contemporâneos. Nesse contexto, destacamos o que Barthes (2015) nomeou de *punctum* e *stundium* na fotografia e também trabalhamos como esse autor, Sontag e Dubois abordam as questões a respeito da referência e da indicialidade na fotografia para analisarmos, sobretudo no terceiro capítulo, as imagens apresentadas em *Tulsa* nos termos do que lá aconteceu, do “encontro”.

Logo, no terceiro capítulo, recorreremos à teoria psicanalítica para abordar o processo de identificação a partir da formulação lacaniana do “Estádio do espelho”, da concepção freudiana sobre o “estranho”, da “constituição de si através do outro”. Esse recurso pareceu-nos importante para analisarmos a solução que Larry Clark produz por meio de sua obra, para compreendermos o modo singular como o fotógrafo se serve da fotografia para tratar de um problema que lhe atravessa a vida. Por fim, nesse mesmo Capítulo, tomamos três fotografias de *Tulsa* para analisá-las em consonância com as teorias das quais nos servimos nesta dissertação.

Em nossa conclusão, averiguamos como a fotografia possibilitou a Larry Clark uma alternativa à precariedade e à marginalidade nas quais vivia e lhe conferiu uma identidade inédita como fotógrafo. Nesse contexto, vale destacar que essa precariedade e essa marginalidade continuam presentes em sua obra e em sua vida, ou seja, não foram eliminadas, mas incorporadas e, nessa incorporação, o fizeram reconhecido no mundo das artes. Procuramos, então, verificar como o que é marginal e precário pode ganhar um lugar e certa notoriedade sem que haja uma adaptação ao que é normativo. Portanto, a descoberta que Larry Clark fez de si como fotógrafo serviu-nos de referência para que o invisível e recusado no âmbito social encontrasse seu lugar como exceção sem ser pelas vias da adaptação e da segregação.

2 OS ESTUDOS CULTURAIS

2.1. A formação do campo dos Estudos Culturais

Hall (2013) define os Estudos Culturais como um campo teórico-conceitual atravessado por rupturas e transformações sustentadas em múltiplos discursos e histórias, assim como apresenta-nos suas distintas metodologias e referências teórico-conceituais. Podemos então verificar que o campo dos Estudos Culturais, em sua perspectiva teórico-metodológica, abrange questões acerca da cultura e sua relação com a sociedade, interessando-se pelas práticas sociais e por formas singulares de expressão como modos de dar visibilidade a grupos minoritários, bem como a múltiplas construções e representações identitárias.

É possível demarcar diferentes vias quanto à emergência dos Estudos Culturais como campo de investigação e de práticas relacionadas às minorias. Em uma breve reconstrução histórica de sua formação, Hall (2013) aponta sua emergência a partir de diferentes problemas, nos meados da década de 1950, mas não deixa de destacar que a construção dos Estudos Culturais se processa antes mesmo desse período, como mostram dois livros fundamentais: *Cultura e sociedade 1780-1950*, de Williams e *As utilizações da cultura*, de Hoggart (HALL, 2013). Enquanto o livro de Hoggart se ateu às discussões culturais a respeito da sociedade de massa, Williams registrou um número importante de mudanças na vida social, política e econômica, oferecendo um tipo de mapa no qual a natureza dessas mudanças é explorada. De início, os dois livros desses autores pareciam atualizações de preocupações referentes ao mundo do pós-guerra, mas sua importância se destaca por romperem com o modo tradicional com que se pensava a classe trabalhadora e a cultura. Em *As utilizações da cultura*, de Hoggart, a cultura da classe trabalhadora foi lida buscando significados e valores incorporados em seus padrões e estruturas, ou seja, anteriormente a essa publicação, a cultura da classe trabalhadora era concebida segundo a perspectiva de uma segregação social, pois ela era considerada uma classe “menosprezada”, “inferior” e de “baixa cultura”. Quando Hoggart passa a considerar classe trabalhadora em seus devidos valor e significado, tal abordagem rompe radicalmente com as posições que apresentavam os trabalhadores como não produtores de cultura e atribuíam somente às elites as possibilidades de produção de valor e significado culturais. Por sua vez, Williams, em *Cultura e sociedade*, também apresenta a descontinuidade com as formulações até então vigentes, ao apresentar cultura e sociedade

como uma unidade: a cultura não está separada da sociedade e, se antes elas eram concebidas como separadas, era devido à tendência de se conceber a cultura relacionada somente à elite, às classes intelectuais e às produções artísticas, Willians passou a incluir os trabalhadores como agentes da cultura na sociedade (HALL, 2013). Ainda que, cronologicamente, tenha surgido em um período posterior, também podemos considerar que E. P. Thompson enquadra-se nesse tempo de mudança e de construção do campo dos Estudos Culturais: seu livro *A formação da classe operária*, segundo Hall (2013), destaca-se por abordar questões sobre a cultura das classes trabalhadoras, como também por reconstruir a história da formação da cultura da classe operária e das tradições populares. Portanto, as formulações de Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson rompem com uma tradição de pensamento sobre sociedade, cultura e classe trabalhadora, contribuindo para a definição de um novo espaço de estudos e práticas que ficou conhecido como Estudos Culturais.

Detalhando mais a história apresentada por Hall (2013), Mattelart (2004) mostra como o próprio Stuart Hall se inclui na formação dos Estudos Culturais. A participação de Stuart Hall se dá no contexto do reconhecimento institucional dos Estudos Culturais na década de 1960, demarcando um “[...]trabalho de amadurecimento que se inicia quase dez anos antes e que pode ser simbolizado pela figura de três pais fundadores [Hoggart, Williams e Thompson] que, a exemplo dos mosqueteiros de Dumas, são em realidade quatro [com a inclusão de Hall]” (MATTELART, 2004, p.40). Mattelart (2004) ao incluir esse “novo personagem”, na figura de Hall, na emergência dos Estudos Culturais passa, também, a destacar a constituição, em 1964, do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) na Universidade de Birmingham.

A história do CCCS, como a própria história dos Estudos Culturais, sempre esteve tomada por tensões e embates. Essa característica está amplamente associada às posições político-sócio-culturais com as quais seus representantes se associaram. Os intelectuais fundadores dos Estudos Culturais pertenciam à Nova Esquerda britânica e essa ligação contribuiu para emergência da “política do trabalho intelectual” nas práxis dos Estudos Culturais. Como militantes de um discurso de esquerda, as aproximações com perspectivas marxistas lhe foram características, mas também seus distanciamentos quanto a essas mesmas perspectivas porque a relação dos Estudos Culturais com o marxismo frequentemente se fez de forma crítica: abordagens marxistas contribuíram para os avanços dos Estudos Culturais ao desenvolverem questões complexas acerca das relações de poder, das classes sociais, do capital, da exploração e da extensão global mas,

desde o início, “[...] já pairava no ar a sempre pertinente questão das grandes insuficiências, teóricas e políticas, dos silêncios retumbantes, das grandes evasões do marxismo” (HALL, 2013, p. 224).

Outras tensões marcaram os Estudos Culturais e determinaram uma série de descontinuidades ao longo de sua formação, levando o próprio Hall (2013) a abordá-la como uma “interrompida história” porque é atravessada por rupturas. Na década de 1970, dois importantes movimentos atravessaram o desenvolvimento dos Estudos Culturais e o levaram a se reconfigurar. O primeiro movimento foi o feminismo, que introduziu uma ruptura e uma reorganização na trajetória teórica e prática desse campo de investigação, mudanças em seus objetos de pesquisa, expansão conceitual a respeito do poder e as questões relacionadas à hegemonia, à sexualidade, ao gênero e à abertura para a noção de sujeito e sua particularidade, além de novas articulações teóricas com referenciais provenientes da psicanálise. O segundo movimento foi determinado pelos debates acerca das questões raciais, das resistências ao racismo e de concepções sobre política racial. Os progressos teóricos dos Estudos Culturais ainda contaram com contribuições advindas da descoberta da discursividade, da textualidade, o que ficou conhecido como a “virada linguística”, decorrente do trabalho estruturalista, semiótico e pós-estruturalista, que passou a considerar como crucial a referência à linguagem para todo tipo de estudo da cultura. Assim, os Estudos Culturais começaram também a acolher

A expansão da noção do texto e da textualidade, quer como fonte de significado, quer como aquilo que escapa e adia o significado; o reconhecimento da heterogeneidade e da multiplicidade dos significados, do esforço envolvido no encerramento arbitrário da semiose infinita para além do significado; o reconhecimento da textualidade e do poder cultural, da própria representação, como local de poder e de regulamentação, do simbólico como fonte de identidade (HALL, 2013, p.233).

Nos debates que aconteceram desde a origem dos Estudos Culturais, a relação da cultura com a sociedade está sempre presente. Assim, os Estudos Culturais se desenvolveram a partir da luta em prol de concepções contra-hegemônicas de cultura, levando em conta grupos sociais emergentes, reflexões sobre o poder, disputas sociais, propósitos de reorganização da sociedade a partir de diversos modos culturais. Portanto, o que inicialmente se instalava como um núcleo marginal de pesquisa, referente à Nova Esquerda britânica, no mundo universitário, passou a incluir, a partir dos anos de 1980, uma notável expansão de ideias e práticas libertárias e plurais. Assim, os trabalhos desenvolvidos no Centro de Birmingham “[...] se estendem gradualmente para

componentes culturais ligados ao “gênero”, à “etnicidade”, ao conjunto de práticas de consumo” (MATTELART, 2004, p.14).

Por sua vez, os impactos da mídia no âmbito social e na produção cultural marcaram radicalmente a entrada na década de 1980. Com a evolução dos meios impressos, das rádios e da televisão, a cultura se vincula cada vez mais à mídia e isso passa a remodelar as manifestações culturais, fazendo com que a cultura se apresente cada vez mais midiaticizada (MORAES, 2006). Assim, no âmbito dos Estudos Culturais, os trabalhos a respeito das mídias e sua articulação com os espaços públicos vão incluir e abordar diferentes debates sobre as identidades. Se, por um lado, a “crise de identidade” nomeada por Hall (2015) é um reflexo da erosão da forma até então estruturante de se assegurar – na tentativa de fixação – as identidades nas estruturas políticas, nacionais e sociais; por outro lado, múltiplas possibilidades de representações identitárias vão emergir de maneira cada vez mais fluida e criativa, problematizando uma visão unificante e fixada do que poderia ser concebido como “identidade”.

As construções identitárias por meio da relação entre mídia e espaço público são marcadas por disputas sociais, jogos de poder e de hegemonia. O espaço público:

[...] é sempre... uma forma de mercado identitário, de estrutura de exibição e de ofertas em que, através dos discursos políticos, o fluxo de informação, os produtos culturais e mesmo as modas, circulam modelos de realização, a valorização de comportamentos, de séries de identidades (*gay*, negro, rural, mulçumano) a partir dos quais se operam, em uma mescla constante de racionalidade e de afetos, processos de construção de coletivos, de combinações de “eu” e de “nós” (MATTELART, 2004, p.110)

Se os espaços públicos usualmente foram palco de encontro das relações sociais, torna-se importante ressaltar como eles passaram a ser tomados pela apresentação midiática das relações. A influência da mídia na interação com o espaço público, por meio dos vários tipos de linguagens, por exemplo, projetadas em prédios ou amparadas nos diversos formatos de telas existentes, seja no jornal ou no “carro de som”, compõe cada vez mais a dinâmica das construções identitárias. Com o desenvolvimento midiático na década de 1980 iniciam-se os debates concernentes à ascensão publicitária e seus impactos nas representações culturais. Ainda nesse mesmo contexto, os Estudos Culturais ampliam suas áreas de atuação e se tornam cada vez mais conhecidos.

Os Estudos Culturais também tiveram um importante desenvolvimento quando, ainda na década de 1980, passaram a contemplar de modo mais sistemático as culturas populares contemporâneas da América Latina. A vasta memória política dos países latinos modelaram a forma pela qual emergiram novos trabalhos sobre as culturas

populares e identidades. Ao descrever a emergência dos Estudos Culturais em contextos latino-americanos, Mattelart (2004) destaca o domínio norte-americano na mediação e transmissão destes trabalhos, como também a influência de referenciais anglófonos na abordagem de questões latino-americanas: “Para ganhar um andar no arranha-céu dos estudos culturais anglófonos, os trabalhos latino-americanos são convidados a reinventar para si uma genealogia situada no tempo curto dessa corrente, ao custo de um apagamento de suas raízes e singularidades” (MATELLART, 2004, p.146). O império anglófono no estudo de modos de vida latino é permeado pelos impactos e contradições da globalização que, em sua perspectiva geopolítica da apropriação, nem sempre está atenta às exceções culturais e intelectuais. Mas se, por um lado, há um apagamento das tradições latinas mesmo no âmbito dos Estudos Culturais, por outro lado, há um ganho na abertura realizada por universidades e fundações educativas anglófonas que dão visibilidade mundial, além de oferecerem carreira e financiamento a projetos de pesquisadores latino-americanos e/ou com temática latino-americana.

A década de 1990 consagra ainda mais a expansão dos Estudos Culturais: além de eles se estenderem para vários países mais além do mundo anglo-saxão, uma variedade temática também passa a ser mais tematizada. Por exemplo, o interesse crescente pela diversidade de traços sociais produziu investigações sobre identidades e subjetividades de grupos étnicos. Também os avanços e influências da tecnologia sobre os modos de vida das pessoas levaram à expansão dos estudos sobre as “tecnoculturas” – as culturas mediadas pela utilização da tecnologia nos modos de produção e relações sociais (MATTELART, 2004). Também nesse contexto, os efeitos da globalização e dos avanços tecnológicos contribuíram para a desconstrução da relação espaço-tempo, colocando o multiculturalismo tanto mais em evidência quanto mais sujeito a riscos, mas o campo dos Estudos Culturais se torna uma referência contemporânea decisiva para as investigações e as práticas multiculturais.

2.2. Construções identitárias

Devido à variedade temática e às diferenças nas abordagens e investigações, o campo dos Estudos Culturais se consolidou como um modo interdisciplinar de teorização e de prática. Essa perspectiva interdisciplinar favorece uma abordagem dinâmica da complexidade de questões características da sociedade contemporânea, bem como dos problemas relacionados aos impactos tecnológicos nas transformações culturais. Num

estudo recente a respeito da presença da comunicação na construção identitária, Martino (2010, p. 159) aborda as transformações, na realidade, geradas pela relação dos indivíduos com as tecnologias de comunicação:

Na explicação de Denis McQuail, a alteração nos modos de comunicação está ligada a transformações nas modalidades do ser [...]. Dessa maneira, é possível questionar de que maneira as mídias definem a identidade humana. As interpretações do indivíduo com o ambiente que o cerca são ligadas às representações que cada um faz desse ambiente: a própria noção de “realidade” está ligada à percepção/interpretação dos signos responsáveis por constituir as representações que tomam forma da mente humana, ligando representação e significado na constituição da compreensão da realidade.

Ao longo desse estudo, Martino (2010) aponta a imagem como categoria fundamental para a compreensão da sociedade contemporânea, assim como para a elucidação das mediações socioculturais. Devido à ascensão da fotografia, a imagem técnica, produzida por aparatos tecnológicos, dissemina-se como elemento privilegiado na mediação de cada um com a sociedade em que vive. A partir da segunda metade do século XIX, a fotografia e o cinema consolidam tais imagens como principais modalidades de intermediação e representação da realidade: “Nesta representação pela imagem, a realidade torna-se algo para ser visto” (MARTINO, 2010, p.169).

Também segundo Martino (2010) as imagens passaram a ocupar o espaço que até então pertencia à escrita. Enquanto a escrita necessita do domínio de códigos específicos para sua decifração, as imagens são compreendidas de forma rápida e diferente, pois tendem a serem mais universais do que a escrita. Nesse sentido, a imagem se constitui como o principal meio de transmissão de mensagens do século XX, alterando a memória e a percepção dos indivíduos, “a imagem conserva o passado vivo: pela primeira vez na história os relatos não são oralizados nem escritos, são registrados. É possível ‘ver’ a História como aconteceu; o imaginário fica povoado de imagens ‘reais’” (MARTINO, 2010, p.170). Nesta vertente, as imagens passam não apenas a dominar a forma de mediação das relações humanas, mas também, junto com os dispositivos tecnológicos que as promovem, permeiam intensamente o cotidiano das pessoas, transformando-lhes inclusive os corpos.

Ainda a respeito da importância das imagens para a mediação e a representação do mundo no qual vivemos, Hall (2016), em seu livro *Cultura e Representação*, discute o poder das imagens na construção da realidade, de valores e de identidades. Visando a uma análise crítica, tomando como exemplos algumas imagens encontradas na forma de fotografias, pinturas e propagandas, o autor (2016) apresenta um interrogatório sobre as imagens, os valores por elas apresentados e que se encontram também além delas. Nessa

direção, situa a “representação estereotipada das diferenças”, dos estereótipos contidos dentro dos discursos hegemônicos encontrados em algumas propagandas que retratam, por exemplo, homens afrodescendentes “reduzidos aos significantes de sua diferença física – lábios grossos, cabelo crespo, rostos e nariz largos e assim por diante” (HALL, 2016, p.174).

Além de destacar os modos pelos quais o “diferente” é enquadrado segundo estereótipos, Hall (2016) também discute questões sobre a representação da “diferença” como “Outro”. Nessa discussão, quatro referências orientam seu estudo. A primeira é proveniente da linguística, comportando construções teóricas provenientes de Saussure e a utilização da linguagem como modo de funcionamento cultural, permite-lhe argumentar que a diferença já se encontra definida no próprio processo de formação de significados e significações. Afinal, o significado resulta da diferença entre opostos. Sabemos o significado de “preto” por contraste, oposição, ao que é “branco”. Assim, mesmo que possa ser considerada reducionista e permeada de relação de poder, esse tipo de oposição binária tem um valor fundamental para captarmos a diversidade. Também advinda da linguística, a segunda referência se afasta do sistema saussuriano para abordar o significado a partir do diálogo entre dois ou mais falantes, tal como tematiza o linguista e crítico Mikhail Bakhtin, para quem a “diferença” é necessária porque torna possível a construção do significado através do diálogo com o “Outro”:

O significado, afirmou Bakhtin, não pertence a qualquer um dos falantes. Ele surge na troca de diferentes interlocutores. Na linguagem, metade da palavra pertence ao outro. Ela somente se torna a “própria palavra” quando o falante se apropria dela (HALL, 2016, p.155)

A terceira referência é antropológica, fundada na concepção de que a cultura depende do modo como significamos as coisas atribuindo-lhes diferentes posições num sistema classificatório. Assim, “a marcação da “diferença” é, portanto, a base da ordem simbólica que chamamos de cultura” (HALL, 2016, p.156). Ao organizar e ordenar as coisas em sistemas classificatórios, a sociedade impõe significado ao mundo; para se estabelecer diferenças entre as coisas, as oposições binárias têm um papel importante nesse jogo classificatório. Mais uma vez, aqui, as diferenças são essenciais para o estabelecimento de significados culturais e há perturbação da ordem cultural quando surgem elementos em categorias consideradas “erradas” ou que, por excederem os “modelos”, não são classificáveis em categorias já existentes. Por fim, a quarta referência de Hall (2016) é psicanalítica, destacando o papel da diferença para a constituição subjetiva: o argumento, aqui, é do quanto o Outro é fundamental para a constituição do

eu e para identidade sexual: “A subjetividade surgirá e a percepção do *self* será formada somente através das relações simbólicas e inconscientes que a criança forja com o ‘Outro’ significativo que está fora de si – ou seja, que é diferente de si” (HALL, 2016, p.159). Assim, a construção da subjetividade por meio das relações inconscientes com os significantes provenientes do campo do Outro tem importância para Hall (2016) na medida em que tal perspectiva psicanalítica aborda a identidade sem

[...] um núcleo interno, estável e determinado. Psiquicamente, nunca seremos sujeitos totalmente unificados. Nossa subjetividade é formada por este diálogo problemático, nunca concluído e inconsciente com o “Outro” [...]. É formada em relação a algo que nos completa, mas que - por se encontrar fora de nós -, de certa forma, sempre nos falta (HALL, 2016, p. 159).

Ao longo desse projeto de considerar “diferença” e “alteridade” na construção de identidades, Hall (2016) descreve o papel ambivalente da “diferença”: de um lado, ela se faz necessária para a produção de significados, para a construção da língua e da cultura, para a proposição de identidades e de percepções subjetivas relacionadas, por exemplo, à sexualidade; por outro lado, ela é ameaçadora, impõe perigos e divisões, opressão e violência ao que não se enquadra a em um discurso hegemônico.

Hall (2016) toma como tema central a “raça” para descrever como se processa a “a espetacularização do ‘Outro’” em questões acerca da alteridade e da diferença. Por exemplo, tal espetacularização se dá com a promoção dos negros como absolutamente diferentes, ou seja, referências de um “Outro” em posições estereotipadas apresentadas por algumas propagandas e artes visuais. Por esse processo de estereotipagem, o “Outro” associado aos negros será objeto de processos de exclusão e segregação, mesmo quando tal representação apresenta conteúdos considerados positivos.

Ao averiguar as práticas representacionais conhecidas como “estereotipagem”, HALL (2016, p.142) apresenta o exemplo de uma foto, “[...] na verdade, um *trailer* da história principal da revista sobre a ameaça crescente das drogas no atletismo internacional – algo que no artigo é chamado de ‘As Olimpíadas químicas’, que retrata o caso de Ben Johnson que, pelo uso de drogas para a melhoria do desempenho físico, foi desclassificado e perdeu sua medalha para o Carl Lewis - que havia ficado em segundo lugar na corrida. Ainda, como penalização, Ben Johnson foi expulso do mundo do atletismo. “A história sugere que todos os atletas – negros ou brancos – são ‘heróis’ e ‘vilões’ potenciais. Nesta imagem, porém, Ben Johnson personifica essa divisão de uma forma particular. Ele é tanto ‘herói’ quanto o ‘vilão’ [...] em um único corpo negro”

(HALL, 2016, p.142). Deste fato, Hall (2016) indica vários pontos de sua análise sobre a representação da “raça” e da “alteridade” na foto.

Há um nível de significado literal e denotativo – esta é uma foto – esta é a foto dos 100 metros finais e a figura na frente é Ben Johnson. Em seguida, há o significado mais conotativo ou temático – a história das drogas. E dentro disso, há o subtema da ‘raça’ e da ‘diferença’. [...]. A imagem é extremamente poderosa (imagens visuais normalmente são). Mas seu significado é altamente ambíguo, pois ela carrega mais de um. Não conhecendo o contexto, você poderia lê-la como um momento de triunfo impróprio, e não estaria ‘errado’, pois esse também é um significado perfeitamente aceitável. Conforme sugerido pela legenda, entretanto, a foto não está reproduzida aqui como uma imagem do ‘triunfo impróprio’. Então, a mesma foto pode carregar vários significados bem diferentes, às vezes diametralmente opostos. Pode ser uma imagem de desgraça ou de triunfo, ou ambos. Poderíamos dizer que existem muitos significados potenciais nessa figura, mas não há um significado verdadeiro. O significado ‘flutua’. Não há como mantê-lo fixo. Acontece que a tentativa de ‘fixação’ é o trabalho de uma prática representacional que intervém nos vários significados potenciais de uma imagem e tenta privilegiar um deles (HALL, 2016, p.143).

Nesta dissertação, nos valem da temática da identidade e das minorias que Hall (2016) investigou, sobretudo com relação aos negros, para abordá-la a partir da obra fotográfica de Larry Clark na qual usuários de drogas ganham um destaque que antes nunca tiveram. Assim, interessou-nos como as diferenças apresentadas por esses retratados, mesmo não se referindo mais exatamente aos negros ou às minorias sociais, puderam dar lugar à formação de uma identidade para o que até então, no caso os usuários de drogas, parecia segregado e sem visibilidade no âmbito social.

As imagens fotográficas em Larry Clark nos mostram as pessoas em situação de uso de drogas, imersas em cenas de violência e sexo. A flutuação de significado, encontrada no exemplo de Ben Johnson em Hall (2016), não ocorre nas fotos de Larry Clark. Nestas fotografias, não há duplos sentidos ou glamourização da cena. Os retratados não são “heróis”, mas somente “vilões”, nessa vida “fora-da-lei” de Larry Clark. As imagens são inquietantes, por seu impacto estético ao mostrar a ação da violência, do sexo e utilização de drogas. Para Iglesias *et al.* (2006), *Tulsa* apresentou algo diferente ao mostrar jovens, isolados, usuários de drogas e armados, num processo evidente de autodestruição. Além disso, no livro o autor se reconhece como parte do cenário, é um a mais do grupo, o que faz do livro uma espécie de diário ou trabalho autobiográfico. O fabricado e o documentário não aparecem diferenciados.

Em entrevista a Gibson (2019), o próprio Larry Clark irá relatar que ele apenas estava mostrando o segredo de sua vida e de seus amigos. Em outros termos: retratou aquilo que ninguém saberia se ele mesmo não o tivesse mostrado, pois todas as

representações disponíveis à época de *Tulsa* não lhe remetiam a nada do que vivia com seu grupo de amigos:

Eu sempre estive interessado em pessoas que você não veria de outra forma. Se você olhar para trás em meus livros [...] é sempre sobre um pequeno grupo de pessoas um tanto isoladas, e quem ninguém nunca fotografaria se eu não estivesse fotografado. Eu não acho que teria que tirar as fotos se pudesse vê-las em outros lugares [...], do grupo de pessoas marginalizadas. E nunca apareceria na tela [...] exceto talvez como estereótipos (GILBSON, 2019).

Desse modo, na produção de *Tulsa*, interessava a Larry Clark não somente retratar a cotidianidade da qual seu grupo participava, como isentar de tais imagens os julgamentos morais ou as estereotípias. Tais fotos ainda marcam uma maior “alteridade” àquelas encontradas no exemplo de Ben Johnson, pois nas fotos de Larry Clark há somente a escória social, não há nenhum triunfo. Diferente do qual se apresenta o exemplo em Hall (2016), no qual se mostra certa ambiguidade na legenda da imagem, “heróis e vilões”, em Larry Clark há poucas legendas acompanhando as séries de fotos. Quando estas se apresentam, encontra-se descrito que o retratado morreu, ou o nome de quem está na foto, ou, ainda, que houve um acidente com arma de fogo. A surpresa, do texto, está na própria intitulação de *Tulsa*. Ao ler *Tulsa*, em referência à cidade natal de Larry Clark, o que pensaríamos sem levar em conta a imagem que acompanha a capa e o contexto é que encontraríamos no livro algo a ver com a cidade. Não há nenhuma sugestão de “cenas chocantes em *Tulsa*” nem tampouco “o submundo de *Tulsa*”, salvo a imagem que acompanha a capa.

O campo dos Estudos Culturais tem um interesse especial pelos modos como as identidades são construídas e sustentam que as identidades provenientes de um mundo sócio-cultural mais estável que o nosso declinaram, dando lugar a novas identidades, fragmentando a concepção que antes era tematizada como unificada. Segundo Hall (2015), três grandes concepções de “sujeito” podem ser destacadas para detectarmos como o que comportava até então alguma “centralidade” vai sendo “descentrado”, e esse descentramento interfere radicalmente na concepção do que é identidade: concepção iluminista do sujeito, concepção sociológica do sujeito e concepção pós-moderna do sujeito.

Para o Iluminismo, o sujeito é apresentado como centrado, dotado de razão, unificado, sua existência estava localizada em um núcleo que o acompanhava desde o início e se desenvolvia ao longo de sua constituição, mas sempre mantendo-se como idêntico. Esse núcleo pode se equivaler à identidade de cada um, numa concepção

individualista da subjetividade e da identidade, privilegiando a abordagem da subjetividade como equivalente ao gênero masculino.

Na concepção sociológica, o sujeito é apreendido de acordo com a crescente complexidade do mundo moderno e seu núcleo já não comporta uma autonomia ou autossuficiência, pois é formado por relações sociais e culturais, interação com os outros, valores, símbolos e sentidos. Nessa perspectiva sociológica, a identidade se forma na interação do “eu” e da sociedade: “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2015, p. 11). Assim, a identidade se vale do espaço entre o mundo pessoal e o mundo público, articula o sujeito e sua particularidade com os lugares e a estrutura social que, quando estáveis, dão à subjetividade algum direcionamento e contorno.

Na concepção pós-moderna de sujeito, o que era previamente experimentado como tendo uma identidade estável e unificada torna-se fragmentado, compondo não uma identidade, mas diversas identidades, por vezes contraditórias e não resolvidas:

As identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais (HALL, 2015, p.11).

Todo esse colapso de referências faz emergir o sujeito pós-moderno, de identidade fragmentada, deslocada. Segundo Hall (2015), a identidade, nesse contexto, se configura numa “celebração móvel”: formada e transformada em relação ao que interpela os sujeitos nos sistemas culturais. O sujeito pós-moderno, então, toma diferentes identidades em diferentes momentos, de acordo com definições históricas e não mais biológicas ou unificadas ao redor de um “eu” coerente, suas várias identidades se constroem a partir de múltiplas narrativas históricas.

Segundo Hall (2015), em nosso mundo pós-moderno o sujeito se situa como “pós” relativamente a qualquer concepção fixa ou naturalista de identidade, o que é bem diferente da proposta iluminista que se propunha a definir o núcleo e fundamentar a existência do ser humano. Com o propósito de explorar e discutir as prováveis consequências da “crise de identidade” cultural na pós-modernidade, Hall (2015) se vale das transformações de nossa sociedade, sobretudo, a partir do final do século XX para destacar as fragmentações das

[...] paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecidos sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas

identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quando de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2015, p.10).

Nota-se que a identidade se apresenta fragmentada “[...] quando algo que supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1990, p.43 *apud* HALL, 2015, p.10). Ao nomear de “crise de identidade” o amplo processo de mudança das sociedades contemporâneas, marcado por deslocamentos e pelo abalo de referências antes estáveis que serviam de ancoragem dos sujeitos em seu mundo social, Hall (2015) se atém ao fato de que a mudança abre novas possibilidades para emergência de múltiplas construções identitárias. Assim, no texto “Quem precisa de uma identidade? ”, Hall (2014) apresenta como a concepção contemporânea de identidade congrega toda uma crítica à identidade integral, unificada e originária, valendo-se da desconstrução dessa noção em diferentes campos de saber.

Duas formas para repensar as questões a respeito da identidade são particularmente destacadas por Hall (2014). A primeira utiliza o sinal de “rasura” (x) para indicar como certos conceitos já não nos servem mais em sua aceção original, “mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los, não existe nada a fazer senão continuar a pensar com eles” (HALL, 2014, p.104). Assim, o modo como hoje concebemos a identidade problematiza a concepção mais tradicional e mesmo a própria noção de identidade, mas não temos outro conceito para utilizar e, portanto, seguimos tomando esse conceito como uma referência possível, ainda que bastante problematizada. A segunda forma aborda o conceito de identidade no contexto dos movimentos políticos e na articulação entre sujeitos e práticas discursivas, provenientes da descentralização e do deslocamento do paradigma concernente à noção de sujeito. Nessa segunda aceção, Hall (2014), ao enfatizar processos de subjetivação e de exclusão, se vale da noção *identificação* para tentar ampliar o conceito de identidade, destacando esta última como um processo sempre em construção:

Na linguagem do senso comum, a *identificação* é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2014, p.106).

Para desenvolver a noção de *identificação*, Hall (2014) apela tanto ao repertório discursivo quanto à teoria psicanalítica, mas sem se limitar a nenhuma dessas duas

referências. De acordo com Hall (2015), a concepção pós-moderna do sujeito como atravessado por identidades múltiplas e fragmentadas pode ser também articulada a cinco descentramentos produzidos a partir de Marx, Freud, Saussure, Foucault e o feminismo.

O primeiro descentramento se vale da afirmação de Marx de que “os homens [...] fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”, ou seja, “os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os ‘autores’ ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram” (HALL, 2015, p. 22). Essa concepção marxista nos desloca, portanto, da perspectiva de que um indivíduo agiria sempre por ele mesmo. Por isso, segundo Hall (2015), o marxista Louis Althusser descreve que, ao colocar as relações sociais – a exploração da força de trabalho, os modos de produção e os circuitos do capital – como centro de sua teoria, Marx desloca as “duas proposições-chaves da filosofia moderna: “(1) que há uma essência universal de homem; (2) que essa essência é o atributo de ‘cada indivíduo singular’, o qual é seu sujeito real” (HALL, 2015, p. 23).

O segundo descentramento se refere à descoberta do inconsciente por Freud. Para a psicanálise, segundo Hall (2015), as identidades, os desejos e a sexualidade são influenciadas por processos psíquicos inconscientes. Indo um pouco além das referências de Hall (2015), gostaríamos de apresentar o conceito de inconsciente nos referindo à entrevista “Os efeitos da psicanálise no tecido da civilização”, realizada pelo psicanalista Éric Laurent: “o inconsciente freudiano é a surpresa de descobrir que há, sem que ninguém pense, pensamentos que nos atravessam” (LAURENT, 2019). Como exemplo é citado o sonho, que é constituído de pensamentos e imagens que o atravessam: “no conjunto do sonho” atua “uma força particular” colocando-nos diante de “impressões de força, de angústia, de realidade” (LAURENT, 2019). Nesse contexto, a linguagem a qual a psicanálise se refere também tem suas peculiaridades:

Não é a linguagem informação, não é a linguagem comunicação, é uma linguagem angústia. É uma outra linguagem, um outro discurso. É por isso que Lacan chamou o inconsciente freudiano de “o discurso do Outro”. Há um outro modo de discurso que conserva o discurso, porque isso nos toca de uma maneira particular. Quando se tem sonhos, alucinações, exigências de gozo, isso se impõe, vem de outro lugar e, contudo, nos fala em nosso íntimo. [...] Nós somos uma civilização tecida pelas consequências da descoberta que a psicanálise efetuou: a descoberta do inconsciente-Outro-discurso (LAURENT, 2019).

A seu modo, o próprio Hall (2015) utiliza a leitura psicanalítica de Jacques Lacan quando sustenta que a imagem do “eu” como “unificado” e “inteiro” só pode ser concebido do ponto de vista da consciência, ou seja, de um modo muito parcial e limitado.

Há, portanto, um descentramento que marca a concepção lacaniana do sujeito a qual, segundo Hall (2015), pode já ser detectado na “fase do espelho”:

Naquilo que Lacan chama de “fase do espelho”, a criança que não está ainda coordenada então possui qualquer auto imagem como uma pessoa “inteira”, se vê ou se imagina a si própria refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no “espelho” do olhar do outro – como uma pessoa inteira (HALL, 2015, p.24).

Assim, a formação do “eu” se faz sob o “olhar do outro”, como também é atravessada pela língua, pela diferença sexual e pela cultura. O “eu”, então, não se restringe a “si mesmo”, ele se forma, contém e segrega o “outro”, o “estranho”, “o diferente”. Por isso, o sujeito, para a psicanálise, é dividido ao longo de toda sua experiência de vida, mesmo se experimenta, imaginariamente, como “eu”, sua identidade como unificada.

No artigo “A representação do corpo *freak* na cultura midiática”, nos referimos às relações entre corpo-imagem-sujeito, que pretendemos também utilizar ao longo desta dissertação:

No texto “O estádio do espelho”, Lacan (1949/1977), aborda a função da imagem especular e da referência ao outro na formação do eu e na apropriação que cada um faz do corpo, descrevendo como a formação dessa relação corpo-imagem se dá por meios conflitantes porque a criança, tomada por essa imagem refletida no espelho, acaba por possuí-la como “imagem de si”, mas que essa apropriação se faz como uma “alienação” no que, de início, lhe era apresentado como “outro”, “diferente”. (LAIA; CÂMARA, 2018, p.6)

Nesse mesmo artigo, também destacamos que a apropriação pelo sujeito do corpo como “corpo próprio” se processa entre os três e os dezoito meses de idade, numa série de conflitos e superações que não são eliminados por completo. Por isso, Lacan (1949/1977) efetivamente não utiliza o termo “fase”: trata-se de “estádio”, ou seja, a apropriação de um corpo como “corpo próprio” não se faz por “etapas”: ela é atravessada, sobretudo, por “lutas”.

O descentramento que o inconsciente implica serve a Hall (2015) para demarcar que a identidade é diferente do que é inato, ela se forma ao longo do tempo e, atravessada por processos inconscientes, implica algo de fantasioso e imaginário quanto à sua unicidade, porque a identidade se encontra sempre incompleta, em formação:

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos “eus” divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2015, p. 24).

A abertura de Hall (2014, 2015) para outros campos como a psicanálise ou, ainda, a filosofia de Derrida, lhe permite delimitar com mais clareza o quanto a *identificação* é um processo nunca acabado, “embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la” (HALL, 2014, p.106). Portanto, mesmo quando aparece assegurada, a identidade ainda é tomada por tensionamentos: se uma “fantasia de incorporação” sugere a fusão entre o “mesmo” e o “outro”, a identificação que dela se deriva “[...] envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’, mas para se consolidar tal processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (HALL, 2014, p. 106).

Nesse contexto, Hall (2014) encontra em Freud a definição de identificação como “a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, 1921/1991 *apud* HALL, 2014, p. 107). Por sua vez, na abordagem do complexo de Édipo, essa definição se vale das figuras do pai e da mãe para destacar uma dinâmica ambivalente que, em um dado momento, toma essas figuras como objeto de amor e, em outro momento, como objetos de ódio. Por isso, freudianamente, a identificação é “um derivado da primeira fase da organização da libido, da fase oral, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal” (FREUD, 1921/1991, p. 135 *apud* HALL, 2014, p. 107).

Mesmo convocando essas referências psicanalíticas relativas ao processo de identificação, Hall (2014) ressalta que devemos articulá-las ao que os Estudos Culturais tratam como questões acerca da identidade. Para Hall (2014, p. 108) a psicanálise é uma referência importante porque não concebe as identidades como unificadas e tal concepção nos ajudaria a tematizar por que, em nossos dias, elas se apresentam “cada vez mais fragmentadas e fraturadas [...] multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagonicos”

O terceiro descentramento apontado por Hall (2015) associa-se ao trabalho de Ferdinand de Saussure no âmbito do que ficou conhecido como “Linguística Estrutural”. Hall (2015) se interessa pelo modo como Saussure destaca a preexistência da língua como um sistema social e não-particular. A língua como sistema se antepõe, portanto, aos indivíduos que a falam. Nesse sentido, os indivíduos nunca são autores das próprias afirmações: falar a língua significa ativar um sistema preexistente culturalmente. Como

já descrito, nesta abordagem linguística de Saussure, os significados das palavras transitam de acordo com as relações de similaridade e diferença.

O (a) falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma fônica incluindo o significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado (HALL, 2015, p. 25-26).

Assim, o significado é instável, um movimento que sempre nos escapa: “[...] procuramos ‘o fechamento (a identidade)’, mas somos ‘constantemente perturbados[s] (pela diferença)’” (HALL, 2015, p. 26). Já, o quarto descentramento da identidade, apontado por Hall (2015), pode ser localizado nos trabalhos de Michel Foucault. Fazendo alusão a livros desse filósofo como *História da loucura*, *O nascimento da clínica* e *Vigiar e punir*, Hall (2015) destaca o “poder disciplinar”, revelado ao longo do século XIX e que tem seu apogeu no século XX. “Esse “poder disciplinar” está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância, é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo” (HALL, 2015, p. 26), tendo como objetivo “controlar e dominar os indivíduos de modo que “um ser humano [...] possa ser tratado como um ‘corpo dócil’” (DREYFUS & RABINOW, 1982, p. 135 *apud* HALL, 2015, p. 26). Para Hall (2015), o importante quanto ao “poder disciplinar” destacado e criticado por Foucault é que esse tipo de poder, efetivado por instituições e saberes, visa “individualizar” mais ainda os corpos, para aumentar a vigilância e o isolamento dos sujeitos, produzindo-os sem um centro a partir do qual, em outros tempos, eles procuravam se orientar.

Temos, portanto, um descentramento que o trabalho de Foucault localiza e que se processa

na radical historicização da categoria de sujeito. O sujeito é produzido ‘como efeito’ do discurso, no interior de formações discursivas específicas, não tendo qualquer existência própria. Não existindo tão pouco nenhuma continuidade de uma posição-sujeito para qualquer outra identidade transcendental entre uma posição e outra (HALL, 2014, p. 120).

Hall (2014) também se refere a várias outras temáticas na trajetória das produções intelectuais de Foucault, como a questão do poder e as implicações do poder no que se refere à “desconstrução” e “reconstrução” do corpo. Destaca-se como o corpo é “moldado e remoldado pela intersecção de uma variedade de práticas discursivas disciplinares” de modo que Foucault acaba por “expor o corpo totalmente marcado pela história, bem como história que arruína o corpo” (FOUCAULT, 1984, p. 63 *apud* HALL, 2014, p. 121).

Hall (2014) também destaca que as considerações de Foucault a respeito do corpo acabaram influenciando seus sucessores como Nikolas Rose e Judith Butler. Assim, em sua leitura de Foucault, Hall (2014) não deixa de sustentar que a teoria do poder disciplinar instalado em todas as relações sociais poderia limitar a concepção de um sujeito que escaparia ao que aquele filósofo designa nos termos de “corpo dócil”. Porém, Hall (2014) também destaca que o próprio Foucault, nos trabalhos incompletos de sua *História da sexualidade* torna-se cada vez mais sensível ao que, dos corpos e das subjetividades, escapa às redes do poder:

sem se afastar muito de seu inspirado trabalho sobre o caráter produtivo do processo de regulação normativa (nenhum sujeito fora da Lei, como expressa Judith Butler), ele tacitamente reconhece que não é suficiente que a Lei convoque, discipline, produza e regule, mas que deve haver também a correspondente produção de uma resposta – e, portanto, a capacidade e o aparato da subjetividade – por parte do sujeito (HALL, 2014, p.124).

Nessa direção, Hall (2014) analisa como Foucault também vai apresentar a relação do sujeito com o desejo, de como os sujeitos são levados a praticar uma “hermenêutica do desejo” sobre eles mesmos e sobre os outros e do quanto isso é determinante para a temática da identidade pela qual os Estudos Culturais se interessam:

Foucault, obviamente, não faria realmente uma coisa tão vulgar como invocar o termo ‘identidade’, mas com a ‘relação com o eu’ e a constituição e o reconhecimento de ‘si mesmo’ *qua* sujeito, estamos aproximando, penso eu, daquele território que, nos termos anteriormente estabelecidos, pertence, legitimamente, à problemática da identidade (HALL, 2014, p.124).

Segundo Hall (2014), com Foucault, temos uma construção do “eu” no mundo, como um exercício constante de constituição, reflexão e reconhecimento, juntamente com a regulação, a normatização e a submissão a regras por meio das quais se processa a produção de “subjetivações”:

A ética e as práticas do eu, são muitas vezes, mais plenamente descritas por Foucault, nas últimas obras, como uma ‘estética da existência’, como uma estilização deliberada da vida cotidiana. Além disso, as tecnologias aí envolvidas aparecem mais sob a forma de práticas de autoprodução, de modos específicos de conduta, constituindo aquilo que aprendemos a reconhecer, em investigações posteriores, como Judith Butler, por exemplo, como uma espécie de *performatividade* (HALL, 2014, p. 125).

Hall (2014) afirma, então, que o trabalho de Foucault nos permite apreender os lugares ocupados pelos sujeitos em diferentes discursos e como os sujeitos são constituídos por esses mesmos discursos, ao se escaparem deles. Daí a importância de localizarmos “os mecanismos pelos quais os indivíduos considerados como sujeitos se identificam (ou não se identificam) com as posições para as quais são convocados” (HALL, 2014, p. 126). Poderemos, então, explicar não somente como os sujeitos exercem

essas posições, mas também porque algumas vezes essas posições não são exercidas, ou são exercidas apenas durante algum tempo e, em outras circunstâncias, não. Em suma, para Hall (2014) é necessário que os Estudos Culturais abordem as relações dos sujeitos nas formações discursivas de suas diferentes identidades como uma articulação que é também impactada pela contingência, pelo que escapa às redes de poder.

Por fim, o quinto descentramento do sujeito é apontado como proveniente do feminismo, tanto como movimento social quanto como crítica teórica. Hall (2015) destaca especialmente o feminismo que, a partir de 1960, eclode junto a uma série de “novos movimentos sociais”. Cada um desses movimentos apelava em prol das identidades de seus representantes: os movimentos raciais conclamavam os negros, a diversidade sexual, os gays, e assim por diante, constituindo “o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como *política de identidade* – uma identidade para cada movimento” (HALL, 2015, p. 27). O feminismo pôde ter um destaque no descentramento do sujeito porque:

- [...] Questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e “público”. O *slogan* do feminismo era “o pessoal é político”.
- [...] Abriu [...] para a contestação política, arenas inteiramente novas da vida social – a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc.
- [...] Questionou a noção de que os homens e mulheres eram partes da mesma identidade – a “Humanidade” -, substituindo-a pela *questão da diferença sexual* (HALL, 2015, p. 28).

Nessa referência ao feminismo, um lugar especial é dado a Judith Butler. Em *Gender trouble* (1990) e *Bodies that matter* (1993), essa filósofa analisa “os limites discursivos do sexo” e “as políticas do feminismo” considerando as “complexas transações entre o sujeito, o corpo, e a identidade” (HALL, 2014, p. 127). Ao abordar a *identificação* dos sujeitos no que concerne à sexualidade, Butler se interessa pelo “modo pelo qual o sujeito ‘assume um sexo’”, (HALL, 2014, p.128), o que a leva a sustentar uma discussão sobre sexualidade e gênero, no campo do feminismo, renovando tanto as questões sobre identidade, política de identidade, diferença sexual e exclusão:

Butler, apresenta [...] o convincente argumento de que todas as identidades funcionam por meio da exclusão, por meio da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos abjetos e marginalizados, aparentemente fora do campo simbólico, do representável (HALL, 2014, p.129).

Butler também interessa a Hall (2016) pela importância que atribui à “política de identidade”, bem como suas diferenças e estratégias com a “política representacional” para a afirmação ou o enfraquecimento de alguns estereótipos identificatórios:

As identificações pertencem ao imaginário; elas são esforços fantasmáticos de alinhamento, de lealdade, de coabitações ambíguas e intercorporais. Elas desestabilizam o eu; elas são a sedimentação do “nós” na constituição de qualquer eu; elas constituem a estruturação presente da alteridade, contida na formulação mesma do eu. As identificações não são, nunca, plenamente e finalmente feitas; elas são incessantemente reconstituídas e, como tal, estão sujeitas à lógica volátil da iterabilidade. Elas são aquilo que é constantemente arregimentado, consolidado, reduzido, contestado e, ocasionalmente, obrigado a capitular (HALL, 2014, p.130 *apud* BUTLER, 1993, p.105).

Investigar e discernir o que são construções identitárias é, portanto, de grande importância política e só poderemos “avançar quando tanto a necessidade quanto a ‘impossibilidade’ da identidade, bem como a saturação do psíquico e do discursivo em sua constituição, forem plena e inequivocamente reconhecidos” (HALL, 2014, p.130).

Além desses cinco descentramentos demarcados por Hall (2014), outra referência importante para a temática da “construção identitária” é o livro *Identidade*, construído a partir de entrevistas, via e-mail, tendo Zygmunt Bauman como entrevistado e Benedetto Vecchi no papel de entrevistador. O livro aborda a intangibilidade e ambivalência da construção de identidades em nossa época. Para Bauman (2005), a noção de identidade muitas vezes ainda recorre ao pertencimento para se estabelecer e o inquietante de nossos tempos é que ambos não são garantias para toda a vida porque são incessantemente negociáveis e renegociáveis, atrelados às incansáveis escolhas dos indivíduos. Assim, “a ideia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa” (BAUMAN, 2005, p.18). Nesse contexto, alcançar uma identidade é uma tarefa a ser realizada vezes sem conta, e não somente de uma só vez. Como exemplo dessa multiplicidade de identidades no mundo atual, Bauman (2005, p.19) cita o seguinte exemplo,

Minha colega de trabalho e amiga Agnes Heller, com quem compartilho, em grande medida, os apuros da vida, uma vez se queixou de que, sendo mulher, húngara, judia, norte-americana e filósofa, estava sobrecarregada de identidades demais para uma só pessoa. Ora, seria fácil para ela ampliar a lista – mas os arcaibouços de referência por ela citados já são suficientemente numerosos para demonstrar a impressionante complexidade da tarefa.

A falta de fixidez e de localização, o deslocamento, a fragmentação e a multiplicidade de identidades podem dar lugar a experiências muitas vezes desconfortantes e perturbadoras: “As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pela nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19). Há sempre, portanto, uma possibilidade de desentendimento, nesse jogo de identidades, e a resolução de uma negociação permanece incessantemente pendente. Nascida como

ficção, a identidade requer esforço, coerção e convencimento para se consolidar como uma espécie de realidade:

[...] de fato, a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (BAUMAN, 2005, p. 21-22).

Na atualidade, esconder essa verdade fragmentária da construção de uma identidade é mais difícil do que em outros tempos. A provisoriidade e a fragilidade das identidades estão na ordem do dia. Bauman (2005), em seu estudo no campo sociológico, faz referências, dentre muitos outros, a Weber, Durkheim, Simmel; nomeia esses três últimos como “pais espirituais da sociologia”, destacando que todos eles se envolveram com problemas e tribulações das mulheres e dos homens do seu tempo, mas “a ‘identidade’ não se destacava a essas preocupações” (BAUMAN, 2005, p. 22). Supõe que, caso tivessem dirigido suas atenções para o que viria a ser nosso modelo de sociedade, ainda por surgir quase um século mais tarde, teriam investigado mais a respeito das identidades como uma das questões sociológicas mais intrigantes que existem: “É realmente um dilema e um desafio para a sociologia – se você se lembrar de que, há apenas algumas décadas, a ‘identidade’ não estava nem perto do centro do nosso debate, permanecendo unicamente um objeto de meditação filosófica” (BAUMAN, 2005, p. 22). No entanto, na atualidade, a “identidade” se tornou um tema de extrema importância.

Se, ainda no século XVIII, o lugar de cada pessoa era evidente o suficiente para lhe designar um destino, do nascimento à morte, envolvendo-a em uma rede familiar e social, tínhamos, mesmo nessa época, segundo Bauman (2005), alguns poucos casos de “pessoas sem senhor” que perambulavam pelas estradas, muitas vezes sem rumo definido. Tais casos, de todo modo, eram facilmente solucionados pela força de soldados, mas foi necessário um lento processo de aglutinação das vizinhanças e, posteriormente, uma desagregação das fronteiras, em conjunto com a revolução dos transportes, para limpar a área e promover o nascimento da identidade como uma questão ou como tarefa de nossos tempos.

A localidade, como nos aponta Bauman (2015), é de grande valia para o entendimento das questões identitárias. Mais ainda, a construção do Estado-nação vai sustentar uma série de construções identitárias. O Estado-nação faz da “natividade” o fundamento de sua própria soberania: “que o nascimento [*nascita*] vem à luz

imediatamente como nação, de modo que não pode haver diferença alguma entre os dois momentos” (ANGAMBEN, 2000, p. 21 *apud* BAUMAN, 2005, p. 25). Assim, a ficção da “natividade ou nascimento” foi uma fórmula empregada pelo Estado moderno para reivindicar a subordinação incondicional de seus indivíduos. A nação e o Estado precisavam estar unidos: o Estado buscou, então, a submissão de seus indivíduos para consolidar e garantir a nação. Nesse contexto, a noção de “identidade” e, sobretudo, de “identidade nacional” tem um papel importante:

A ideia de ‘identidade’, e particularmente de ‘identidade nacional’, não foi ‘naturalmente’ gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um ‘fato da vida’ autoevidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar em *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*. Ela se solidificou como um ‘fato’, um ‘dado’, precisamente porque tinha sido uma *ficção*, e graças à brecha dolorosamente sentida que se estendeu entre aquilo que essa ideia sugeria, insinuava ou impelia, e ao *status quo ante* (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta). A ideia de ‘identidade’ nasceu na crise do pertencimento e do esforço que se desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia (BAUMAN, 2005, p. 26).

Se não fosse o poder do Estado classificar e segregar os modos de vida locais, dificilmente iria se compor algo com os requisitos de coesão da comunidade nacional:

Nenhuma dessas condições seria atendida não fosse pela superposição do território domiciliar com a soberania indivisível do Estado – que, como sugere Agamben (seguindo Carl Schmitt), consiste antes de mais nada no poder de exclusão. Sua *raison d'être* era traçar, impor e policiar a fronteira entre ‘nós’ e ‘eles’. O ‘pertencimento’ teria perdido o seu brilho e o seu poder de sedução, junto com a sua função integradora/disciplinadora, se não fosse constantemente seletivo nem alimentado e revigorado pela ameaça e prática da exclusão (BAUMAN, 2005, p.27-28).

Bauman (2005) ainda acrescenta que a noção de uma identidade nacional sempre se apresentou como diferente de outras identidades que não exigem fidelidade e exclusividade: a identidade nacional não reconhece competidores, tampouco opositores, já que a “naturalidade” de se “pertencer-por-nascimento”, pertencer a uma nação, foi uma convenção arduamente construída. No entanto, essas aparências de naturalidade e de pertencimento declarado só podiam ser um produto de batalhas postergadas e a sua consolidação não podia ser garantida, a não ser através de batalhas. Nos nossos dias, as construções identitárias são atravessadas pela busca de marcadores identificatórios porque não têm mais como antes a referência do pertencimento associado a um lugar, a um Estado-nação ou a uma posição supostamente natural:

[...] se cem ou mais anos atrás o ‘problema da identidade’ foi moldado pela vigência de um princípio de *cuius regio, eiu natio*, os atuais ‘problemas de identidade’ se originam, pelo contrário, do abandono daquele princípio ou do pouco empenho de sua aplicação e da ineficácia de seu fomento onde isso é

tentado. Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso (BAUMAN, 2005, p.30).

As afiliações sociais, tradicionalmente atribuídas aos indivíduos pelas referências de raça, gênero, local de nascimento, família e classe social estão se diluindo, tornando-se bastante alteradas, sobretudo nos países tecnológica e economicamente mais avançados. Esse abalo tem por consequência um crescente sentimento de insegurança. Bauman (2005) assinala, então, que os grupos nos quais os indivíduos contemporâneos, destituídos das referências mais tradicionais se estabelecem tendem a ser eletronicamente mediados, constituindo-se fragilmente em sua “totalidade virtual”. Essas comunidades virtuais não podem substituir os laços antigos, as relações “tête-à-tête”, tampouco podem dar solidez à identidade pessoal porque, pelo contrário, elas tornam ainda mais difícil o acordo do indivíduo com o seu próprio “eu”.

Ao mesmo tempo em que a sociedade contemporânea anseia por segurança, por construção de identidades que poderiam nos dar a sensação de estabilidade, a permanência maior em uma zona considerada familiar, também verificamos que a fixação em uma identificação, o enquadramento rígido de uma identidade causa um aprisionamento do indivíduo, afastando-o das atraentes possibilidades de flutuar livremente em múltiplas possibilidades. Desse modo, “em nosso mundo de ‘individualização’ em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas” porque “oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma em outro” (BAUMAN, 2005, p.35). Assim, à medida que os sistemas de representações e de significações culturais tornam-se mais complexos, somos confrontados a uma multiplicidade desconcertante e muitas vezes contraditória: as identificações ocorrem em curtos períodos de tempo porque “todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar” (MARX; ENGELS, 1973, p. 70 *apud* HALL, 2015, p. 12).

2.3. As consequências da modernidade sobre a concepção do que é identidade

A partir de uma abordagem crítica A temas dominantes na sociologia, Giddens (1991) procura desenvolver um estudo sobre a vida social moderna. Em sua primeira aproximação com o conceito de modernidade, ele a define como costume de vida ou

organização social que se ergueu na Europa a partir do século XVII e tomou proporções mundiais. Através dessa localização geográfica e temporal, a modernidade, de início, assume características asseguradas. Giddens (1991) lembra-nos que há argumentos de que, no final do século XX, temos o limiar de uma nova era, marcada por uma variedade de termos referentes a essa transição e ao surgimento de um novo tipo de sistema social: a “sociedade de consumo” se consolida também como “sociedade da informação”, surge uma “sociedade pós-industrial ou a pós-modernidade”. Porém, mesmo concordando que há transformações institucionais decisivas no deslocamento de um sistema baseado na manufatura para outro cujo núcleo se situa na informação, Giddens (1991) sustenta que não basta inventar novos termos, como “pós-modernidade”, para definir as mudanças que caracterizam nossa contemporaneidade. Para ele, é preciso averiguar novamente a natureza da própria modernidade, pois “em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes” (GIDDENS, 1991, p. 13).

Enfrentamos, então, uma descontinuidade do desenvolvimento social moderno:

As instituições sociais modernas são, sob alguns aspectos, únicas - diferentes em forma de todos os tipos de ordem tradicional. Capturar a natureza das descontinuidades em questão [...] é uma preliminar necessária para análise do que a modernidade realmente é, bem como para o diagnóstico de suas consequências, para nós, no presente (GIDDENS, 1991, p. 13).

Giddens (1991), assim como Hall (2015) é sensível às diferenças entre as sociedades modernas e as tradicionais. Nas tradicionais, a forma de lidar com o espaço e com o tempo se dá pela inserção de uma continuidade nas experiências do passado, do presente e do futuro. Assim, nas sociedades tradicionais, por exemplo, o passado e os símbolos são valorizados, pois perpetuam a experiência de gerações enquanto que, a modernidade, não só é definida pelas rápidas mudanças, como também é uma forma de se questionar a vida porque as práticas sociais são constantemente revisadas e reformuladas, inclusive pelas constantes informações disponíveis sobre elas próprias.

Na sua leitura em Giddens, Hall (2015) destaca o “ritmo e alcance da mudança”, na modernidade, pois diferentes áreas, localizadas em diferentes pontos do globo, são colocadas em interconexões que geram mudanças sociais em toda parte, dando lugar a uma sociedade completamente diferente daquela fundada na tradição: “mais importantes são as transformações do tempo e do espaço, pois elas produzem o ‘desalocamento do sistema social’ – ‘a extração’ das relações sociais dos contextos locais de interação e sua

reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo” (GIDDENS, 1990, p. 21 *apud* HALL, 2015, p. 13). O dinamismo da modernidade promove, assim, o desmembramento do tempo e espaço e sua reconfiguração em modos que determinam o aparecimento de diferentes zonas tempo-espaciais como constituintes da vida social, favorecendo a ordenação, o desencaixe, a ordenação e a reordenação incessantes das relações sociais.

Antes de se ater às configurações modernas das relações tempo-espaço, Giddens (1991) faz uma retrospectiva de como essas relações apareciam em culturas pré-modernas. Estas possuíam maneiras distintas de calcular o tempo, embora o cálculo do tempo sempre se vinculasse ao lugar em que “ninguém poderia dizer a hora do dia sem referência a outros marcadores sócio-espaciais” de modo que “‘quando’ era quase, universalmente, ou conectado a ‘onde’ ou identificado por ocorrências naturais regulares” (GIDDENS, 1991, p. 27). Como podemos tomar por exemplo: do nascer e se pôr do sol. O rompimento tempo-espaço foi ocasionado pelo invento e pela difusão do relógio mecânico, que passa a precisar com exatidão a hora do dia, sem que se precisasse recorrer a outras ocorrências naturais. Mas a separação do tempo-espaço só foi possível com a uniformidade na organização social do tempo, como a padronização dos calendários. Esse rompimento entre tempo e espaço deu lugar, segundo Giddens, (1991) a um esvaziamento do tempo e do espaço de grande importância para a modernidade:

O ‘esvaziamento do tempo’ é em grande parte a pré-condição para o ‘esvaziamento do espaço’ e tem assim prioridade casual sobre ele. [...] A coordenação através do tempo é a base do controle do espaço (GIDDENS, 1991, p. 28)

Segundo Giddens (1991, p. 28), “O desenvolvimento do ‘espaço vazio’ pode ser compreendido em termos da separação entre espaço e lugar”. O lugar, nas sociedades modernas, deixa de ser concebido apenas com relação à ideia de localidade, ao que é situado geograficamente e confere uma espécie de cenário físico para as atividades sociais. Assim, nas sociedades pré-modernas, tempo e espaço coincidem, na medida em que as atividades sociais são localizadas, os eventos acontecem em certos locais. O advento da modernidade rompe esse tipo de relação espaço-tempo, na medida em que acrescenta outras maneiras de interação das atividades sociais, como a possibilidade do encontro de pessoas “ausentes” em uma mesma atividade, apesar de localmente distantes de quaisquer interações “tête-à-tête”: “Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais *fantasmagórico*: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles” (GIDDENS, 1991, p. 29).

O desenvolvimento moderno da noção de espaço “vazio” está ligado à representação do espaço sem menção a um ponto específico, a um local privilegiado, atravessado pela possibilidade de alteração em diferentes unidades espaciais. As mudanças modernas da relação tempo-espaço interferem nas atividades sociais: um horário, tal como ocorre na “tabela de horas” dos trens, “é um dispositivo de ordenação tempo-espaço, indicando quando e onde chegam os trens”, permitindo “a complexa coordenação de trens e seus passageiros e cargas através das grandes extensões de tempo-espaço” (Giddens, 1991, p. 30). Tais mudanças também determinam a liberação das restrições referentes a hábitos e práticas locais características de sociedades e instituições: “As organizações modernas são capazes de conectar o local e o global de formas que antes seriam impensáveis em sociedades mais tradicionais, e assim fazendo, afetam rotineiramente a vida de milhões de pessoas” (GIDDENS, 1991, p. 30).

A modernidade é, assim, intrinsecamente globalizante. Como Giddens (1991), Hall (2015) e Canclini (2007) a globalização como a intensificação das relações sociais em uma dimensão mundial, conectando locais e tempos de tal maneira que acontecimentos que ocorrem em grandes distâncias territoriais têm impacto muitas vezes imediato em toda a terra. Por isso, “a transformação local é tanto uma parte da globalização quanto a extensão lateral das conexões sociais através do tempo e espaço” (GIDDENS, 1991, p. 76). Esse processo ocorre de maneira dialética, pois tais mudanças podem se deslocar de diversos modos, mesmo em direções opostas daquelas que as determinam. Assim, a globalização é capaz tanto de diminuir as diferenças entre culturas locais quanto fomentar a intensificação da cultura local. Como Giddens (1991), Hall (2015, p. 39) relaciona a “globalização” com “processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”.

A configuração e a reconfiguração da relação espaço-tempo no interior de distintos sistemas de representações têm grande impacto nos modos como as identidades são localizadas e representadas:

O sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII, no ato de inspeção de sua propriedade, através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas, no crescente georgiano (Bath) ou na residência de campo inglesa (Blenheim Palace), ou vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da natureza de um jardim ou parque formal (Cability Brown), tem um sentido muito diferente de identidade cultural daquele do sujeito que vê a ‘si próprio’ espelhado nos fragmentos e fraturados ‘rostos’ que olham dos planos

e superfícies partidos de uma pintura cubista de Picasso. Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos (HALL, 2015, p. 41).

Segundo Hall (2015) quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global, pela internacionalização do mundo, dos estilos, viagens e imagens, pelos sistemas de comunicação interligados, mais as identidades se desalojam dos lugares, tempos, tradições e histórias específicas e parecem “flutuar livremente”. Também encontramos uma abordagem similar em Canclini (2015), quando ele investiga a hibridação da cultura, da sociedade e dos territórios a partir de certa “desterritorialização” que fragmenta, cruza e mescla fronteiras, apagando ou diluindo demarcações territoriais, de forma simbólica ou imaginária. Para Canclini (2007), a intensificação dos intercâmbios entre países põe em xeque os estereótipos em relação a eles: a globalização nos serve para renovamos a compreensão de como o global se modula nas fronteiras, na interculturalidade, na multiculturalidade e na segmentação midiática, permitindo-nos examinar como certos estereótipos são renovados ou intensificados com a presença de certos relatos ou como novos discursos se criam a partir do intercâmbio sociocultural.

Aparece, então, inclusive para as identidades, o que Bhabha (1998, p. 20) nomeia de “entre-lugares”:

É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou valor cultural são negociados. De modo que se formam sujeitos nos ‘entre-lugares’, nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença.

Esses “entre-lugares” dão lugar à elaboração de novos signos para as identidades. Tanto Bhabha (1998) enfatiza os processos desenvolvidos na relação das diferenças culturais quanto Hall (2015, p. 43) descreve o antagonismo desse processo no mundo contemporâneo:

No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as traduções específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como ‘homogeneização cultural’.

Para Hall (2015), no processo de globalização que caracteriza mais recentemente as sociedades contemporâneas, os intercâmbios culturais, entre nações, e o consumismo global possibilitam “identidades partilhadas” entre pessoas distantes das outras no tempo e espaço. Assim como Hall (2015) destaca o quanto a multiplicidade dinâmica da globalização traz novas complexidades ao espaço global e ao espaço local, Canclini (2007, p.11) afirma que “devemos aceitar que existem múltiplas narrativas sobre o que

significa globalizar-se”, mas, “seu aspecto central” é “a intensificação das interligações entre sociedades”. Essa tensão entre “global” e “local” nos interessa na medida em que impacta as identidades, determinando novas dinâmicas entre seus aspectos particulares e universais, bem como novas formas de negociação entre esses diferentes aspectos.

Canclini (2007) considera que a fragmentação é um traço fundamental dos processos globalizadores. Portanto, a globalização não somente nos aproxima e nos homogeneiza, como também multiplica as diferenças e gera desigualdades. Logo, para Canclini (2007, p.46), “deve-se ter cuidado para que a crítica às integrações achatadoras não nos lance, por efeito de pêndulo, no extremo oposto: pensar que tudo o que não se deixa aprisionar na presença da homogeneidade da globalização é resistência”. Como exemplos, são citados o *Le Monde Diplomatique* e o *Greenpeace*: críticos do globalismo mercantil, eles não deixam de aproveitar as oportunidades abertas do mercado global para estender sua influência a um número cada vez maior de países. Assim, suas ações não somente se ampliam como oposição e resistência aos movimentos globais, como também são atravessadas por ambivalências e contradições ao proliferarem juntamente com o mercado global.

A globalização pode ser entendida por um conjunto de estratégias para a realização dos interesses de grandes conglomerados industriais, das comunicações e corporações financeiras, que se apropriam de recursos de países subordinados. Mas a globalização também é um horizonte experimentado por sujeitos e coletividades que destacam suas diferenças nela e, muitas vezes, graças a ela: “a época globalizada é esta em que, além de nos relacionarmos efetivamente com muitas sociedades, podemos situar nossa fantasia em múltiplos cenários ao mesmo tempo” (CANCLINI, 2007, p. 30). Assim, por essas fantasias e imagens, “nós contamos histórias, o que significa que temos o poder de inventar histórias” (BALIBAR, 1998 *apud* CANCLINI, 2007, p.30).

2.4. Identidade e midiaticização cultural

Por muito tempo, livros literários, livros didáticos, museus, discursos políticos e rituais cívicos formavam alguns dos dispositivos utilizados para a transmissão e a construção identitária da nação. Por sua vez, a entrada e a consolidação dos meios comunicacionais conhecidos como meios de massa, tais como a imprensa, o rádio e a televisão produziram novas formas de narrativas, com linguagens particulares de cada meio, reproduzindo, ensinando e modificando a sociedade. Mas o grande impacto ao qual

assistimos na contemporaneidade é comumente atribuído à introdução e à propagação da internet, bem como aos constantes desenvolvimentos e acessibilidade tecnológica.

De fato, o fenômeno midiático muda a natureza do espaço público, tradicionalmente animado pela imprensa escrita e pela política que, como verificamos em nossos dias, passam a sofrer mutações provocadas pela realidade virtual e pela diversidade de produções midiáticas: “agora, formas tradicionais de representação da realidade e novíssimas (o virtual, o espaço simulativo ou telerreal) interagem, expandindo a dimensão tecnocultural, onde se constituem e se movimentam novos sujeitos sociais” (MORAES, 2006, p. 19). Considerando essas mudanças, é importante termos uma nova compreensão ético-política da comunicação, capaz de perceber as transformações da consciência e do “eu” sob o fluxo de uma nova ordem cultural, da tecnocultura simulativa e ao mesmo tempo, entendermos as mutações socioculturais norteadas pela afirmação das diferenças e particularidades de cada um.

De acordo com Moraes (2006), a sociedade contemporânea, designada também como “pós-industrial”, rege-se pela midiatização que toma a forma de tendência à virtualização das relações sociais, presente nos diversos tipos de funcionamentos institucionais e nas condutas individuais de integração com as tecnologias de comunicação. Daí a importância de discernirmos o alcance do termo “midiatização”, bem como sua diferença ao conceito de “mediação”:

Com efeito, toda e qualquer cultura implica mediações simbólicas, que são linguagens, leis, artes, etc. Está presente na palavra mediação o significado da ação de fazer ponte ou fazer comunicarem-se duas partes (o que implica diferentes tipos de interação), mas isto é na verdade decorrência de um poder originário de discriminar, de fazer distinções, portanto de um lugar simbólico, fundador de todo conhecimento. A linguagem é por isto considerada mediação universal (MORAES, 2006, p. 20).

Por sua vez, a midiatização é um tipo particular de interação, proveniente de uma ordem de mediações sociais regidas pela tecnologia: “trata-se de dispositivo historicamente emergente no momento em que o processo da comunicação é técnica e mercadologicamente redefinido pela informação” (MORAES, 2006, p. 21).

Ainda segundo Moraes (2006), a midiatização é caracterizada por uma espécie de “prótese” tecnológica e mercadológica que modifica a realidade e é referente ao *medium*. O termo “prótese” designa algo que está acoplado ao sujeito, uma “extensão especular ou espectral que se habita, como um novo mundo, com nova ambivalência, código próprio e sugestões de condutas” (MORAES, 2006, p. 21). Para o autor (2006, p.21) é “[...] como bem viu Goethe, ao dizer que ‘a conduta é o espelho em que todos

exibem a sua imagem””. Pois, para Moraes (2006), muito diferente do funcionamento de um simples espelho, a prótese midiática tem o potencial de modificação da realidade vivida. Ao considerar os impactos dessa mudança comunicacional para as construções identitárias, ele (2006, p. 93) destaca a fragmentação e a volatilidade, assim como a interdependência dos sujeitos quanto aos novos modos de reconhecimento e dependência: vivemos em um mundo onde cada vez mais o “reconhecimento [...] só é possível graças à tecnologia midiática que permite ter visibilidade em telas e que cada vez mais se torna sinônimo dela”.

As relações da representatividade nos dispositivos tecnológicos midiáticos com as construções identitárias também podem ser lidas em Hall (2016) quando ele se dedica a mostrar, por exemplo, como a falta de representação ou a representação estereotipada impacta nas construções identitárias de minorias sociais. Assim, Hall (2016) considera como as mídias de massas são comandadas por grupos que detêm o poder dos meios e das massas de modo hegemônico. Também Canclini (2007) destaca que o poder dos grupos hegemônicos pode monopolizar a produção e a difusão da comunicação, comprometendo a proliferação de construções identitárias, mas tanto Canclini (2007) como Hall (2015) procuram repensar a conduta para utilização dos meios tecnológicos comunicacionais de modo a diminuir a discriminação e a segregação entre as minorias sociais. Por isso, são importantes questionamentos como:

O que podemos fazer com este mundo em que poucos observam a muitos? É possível organizar de outro modo os vínculos midiáticos, suas astúcias de simulação para personalizá-los, separar-nos de seus procedimentos de seleção e segregação, de exclusão e vigilância, em suma, reverter-nos em sujeitos do trabalho e do consumo? (CANCLINI, 2007, p.27)

Constatamos também que, sobretudo no mundo contemporâneo, a difusão da tecnologia da comunicação permitiu maior acesso tecnológico às massas. Os diversos aparatos tecnológicos se tornaram acessíveis à população, o que permitiu às pessoas produzirem conteúdos de modos resistentes às grandes corporações. Entre os desvios do controle dos grupos hegemônicos, podemos citar as produções “independentes” que contam com apoio de pequenos grupos na captação de recursos, produção e difusão.

2.5. Identidade e minorias sociais

A história da humanidade é atravessada por conflitos gerados na convivência e na diferenciação de vários grupos culturais. Para Canclini (2007), nenhum grupo é inocente

quanto ao etnocentrismo e ao desprezo pelo diferente, pois essa tendência de centralização em suas próprias características e definições é inerente à humanidade. Portanto, a “interculturalidade globalizada não suprimiu os modos clássicos com que cada nação ‘ajeitava’ as suas diferenças”, mas ela os coloca cada vez mais “em interação e tornou o confronto inevitável” (CANCLINI, 2007, p. 100). Quando os movimentos globalizantes fazem-nos refletir e romper com estereótipos, eles ampliam nossa capacidade de conviver com o diferente. Mas quando a convivência na globalização não é aparada pelo que poderia dar suporte ao convívio de relações diversas, multiculturais, reforçam-se os estereótipos, acentua-se o racismo e amplia-se a exclusão social.

A noção “minorias culturais” é aqui inserida para melhor compreendermos as relações de dominação entre distintos grupos na sociedade, relações nas quais grupos hegemônicos continuam exercendo controle e impondo padrões a grupos mais frágeis. A palavra “minorias”, nessa concepção, não se refere ao menor número de pessoas, mesmo que, em alguns casos, uma “minorias” possa realmente ser associada a um grupo numericamente menor a outro. Trata-se, sobretudo, de grupos marcados por sua diferença, segregação, estereotipia e subordinação. São grupos com pouca representatividade e com pouca força de decisão que, em contrapartida, encontram-se em tensões com grupos hegemônicos que souberam como dominar e controlar a sociedade. Assim, as “minorias” sociais são vistas como resistência ao modo de atuação desses grupos que tentam homogeneizar ou sucumbir a ‘alteridade’ na sociedade.

Para Bhabha (1998) os embates acerca da diferença cultural podem ser conflituosos como também consensuais, podem nos confundir ao aproximar tradição e modernidade, reordenando fronteiras entre público e privado, a alta e a baixa cultura, desafiando as expectativas. Essa mobilidade tem a ver com a fluidez identitária, com o vai-e-vem das construções identitárias que não aspiraram a nenhuma fixidez:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performaticamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minorias, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-21).

As diferenças sociais, apresentadas pelas minorias culturais, podem ser signos que se apresentam como um projeto de comunidade em construção, “que leva alguém para ‘além’ de si para poder retornar, como um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas no presente” (BHABHA, 1998, p. 22). Nas lutas dos grupos minoritários, o que

se deve averiguar é “quem está representado quem”, “quem diz o que” e de “onde se diz este algo”. A construção da imagem pública do sujeito vem a ser revelada por sua desigualdade, sua descontinuidade e ruptura, sua relação com as minorias.

O presente não pode ser mais visto de maneira sincrônica, encarado simplesmente como vínculo ou ruptura com o passado e o futuro. Temos de nos haver com fronteiras que são fontes enunciativas de uma gama de histórias e vozes dissonantes, apresentando-nos o ir-e-vir das narrativas da diáspora cultural, o intercâmbio de múltiplas identidades no interior de distintos grupos. Nesse “novo interacionismo”

[...] é mais impressionante [...] que o movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não é uma passagem suave de transição e transcendência. A ‘meia passagem’ [middle passage] da cultura contemporânea, como no caso da própria escravidão, é um processo de descolamento e disjunção que não totaliza a experiência. Cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de ‘histórias alternativas dos excluídos’, que produziram, segundo alguns, uma anarquia pluralista. O que meus exemplos mostram é uma base alternada para o estabelecimento de conexões internacionais (BHABHA, 1998, p.25).

Enquanto Bhabha (1998) e Canclini (2015) enfatizam a relação híbrida e fronteiriça, a transitoriedade da construção identitária das minorias, Hall (2016) destaca as minorias como o que é excluído frente às representações estereotipadas em prol do discurso hegemônico. Para Hall (2016), as minorias sociais são compostas de múltiplas identidades que divergem e convergem entre si, em um intercâmbio permeado de jogos de poder, de mudanças e resistências identitárias importantes para que as representações das minorias sociais alcancem sua legitimação.

Ao abordar o processo de estereotipagem das minorias sociais, Hall (2016) faz uma conexão entre diferença, poder e representação. O poder é pensado não somente em termos de restrição, das leis sociais ou coerção física, mas também no campo simbólico e imaginário, no qual alguém ou alguma coisa se insere em um determinado “regime de representação”. Nesse contexto, a estereotipagem torna-se um elemento-chave para a violência simbólica, tendendo “a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” (HALL, 2016, p. 192). A partir do estudo da representação em Hall (2016) podemos entender como, apesar de toda transitoriedade das identidades, ainda é possível certas fixações na dinâmica dos estereótipos.

Hall (2016) também propõe formas para mudança das representações das minorias sociais, visando combater a estereotipagem e os preconceitos. Em sua militância, o autor (2016) destaca o quanto não somente precisamos representarmos a minoria, como também fazer com que essa representação ocorra de outra forma, rompendo com modelos

dominantes, dando novas visibilidades para as representações desses grupos minoritários e marginalizados.

Outra tentativa de legitimidade das minorias ocorre quando os participantes desses grupos se unem em um processo de pertencimento para ganharem mais força, mesmo que seja em uma representatividade numérica, visando a garantia de seus direitos: “Cada um pensa e age como membro de uma minoria [...] e assim tem direito a afirmar sua diferença na língua, nas cotas de empregos e nos serviços públicos ou assegurar um espaço nas universidades e agências governamentais” (CANCLINI, 2007, p. 101-102). Desse modo, as minorias sociais não são em si homogêneas ou mesmo fixas: elas coexistem e se modificam segundo seus objetivos e suas lutas. Se, por um lado, a globalização “homogeneíza” em suas tentativas de unificação para controle das nações, por outro lado ela também vai ser insistentemente confrontada com o que resiste e emerge sob a forma de diferentes identidades provenientes de distintos grupos sociais, muitos deles minoritários e/ou associados a diferentes culturas.

Na discussão a respeito das minorias sociais e da identidade, é importante considerarmos que o termo “multiculturalismo” está em evidência na sociedade contemporânea. Ao abordar a “questão multicultural” em seu livro, Hall (2013) destaca diferenças e proximidades entre os termos “multicultural” e “multiculturalismo”. O primeiro termo, “multicultural”, abarca as características dos problemas políticos, governamentais e sociais apresentados em sociedades onde coexistem distintas culturas que “[...] convivem e tentam construir uma vida comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’” (HALL, 2013, p. 57). Em contrapartida, o termo “multiculturalismo” refere-se às políticas e estratégias utilizadas para administrar ou governar problemas gerados pelas sociedades “multiculturais”.

Não é novidade a existência das sociedades multiculturais. A mobilidade humana – as migrações e deslocamentos – sempre produziram sociedades mistas: as “grandes navegações”, as guerras e, sobretudo, mais recentemente, a globalização intensificaram as mudanças e a multiplicidade das culturas e dos povos. Para Hall (2013), no entanto, há uma estreita relação entre a emergência da “questão multicultural” e o surgimento do que vem sendo designado como “pós-colonial”. Do “colonial” ao “pós-colonial” teríamos um movimento que implica a passagem de um modo de poder a outro. No colonialismo, tentava-se submeter o colonizado ao “tempo homogêneo vazio” da modernidade global, sem sucumbir às diferenças de espaço, tempo e tradição e, embora “problemas de

dependência, subdesenvolvimento e marginalização” sejam típicos do “alto período colonial”, eles “persistem no mundo pós-colonial”, mas sob uma “nova configuração”:

No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo. [...] Essa ‘dupla inscrição’ pós-colonial ocorre em um contexto global onde a administração direta, o controle ou o protetorado de um poder imperial foi substituído por um sistema de poder assimétrico e globalizado, cujo caráter é pós-nacional e pós-imperial. Suas principais características são a desigualdade estrutural, dentro de um sistema desregulamentado de livre mercado e de livre fluxo de capital, denominado pelo Primeiro Mundo; e os programas de reajustes estrutural, nos quais prevalecem os interesses e modelos ocidentais (HALL, 2013, p. 62-63).

Segundo Hall (2013) assim como o “pós-colonial”, a globalização é uma novidade contraditória. Na globalização, as finanças, a economia e a cultura se orientam de acordo com os interesses do Ocidente, dominado pelos Estados Unidos, tendo a homogeneização como tendência cultural dominante. Porém, como já vimos, a globalização tem provocado também diferenças dentro das sociedades e, assim, mesmo que seja “estruturado em dominância”, esse processo “não pode controlar ou saturar tudo dentro de sua órbita” (HALL, 2013, p. 65). Logo, há diferenças que escapam ao controle da “globalização”. Esta, portanto, pode ser concebida como “um sistema de ‘con-formação da diferença’, em vez de um sinônimo conveniente de obliteração da diferença” (HALL, 2013, p. 65-66). Nesse contexto, Hall (2013) vai chamar de “proliferação subalterna da diferença” o paradoxo pelo qual a globalização, culturalmente, faz as coisas parecerem semelhantes entre si, devido à americanização dos modos de vida, mas também não consegue impedir a “proliferação das ‘diferenças’, os modos distintos de *(r)existir* aos modelos dominantes” (HALL, 2013, p. 66). Como exemplo de resistência, Hall (2013) se refere à dominância televisiva norte-americana que, ao se inserir na China, teve que se reconfigurar para conseguir novos espectadores. Em outros termos, nesse novo mercado a programação teve que ser produzida de modo mais local, com imagens oferecidas localmente.

Hall (2013) também vai utilizar o conceito de *différance*, extraído da filosofia de Derrida, para ressaltar que os efeitos das diferenças sobre as identidades no mundo contemporâneo não se referem apenas ao que é absolutamente o mesmo ou ao que é somente o diferente, o Outro. Trata-se de uma multiplicidade de similaridades e diferenças que recusam qualquer fixidez:

As estratégias de *différance* não são capazes de inaugurar formas totalmente distintas de vida (não funcionam segundo a noção de uma ‘superação’ dialética totalizante). Não podem conservar intactas as formas antigas e tradicionais de vida [...]. A *différance* impede que qualquer sistema se estabiliza em uma

totalidade inteiramente saturada. Essas estratégias surgem nos vazios e aporias, que constituem sítios potenciais de resistência, intervenção e tradução. Nesses interstícios, existe a possibilidade de um conjunto disseminado de modernidades vernáculas. Culturalmente, elas não podem conter a maré da tecnomodernidade ocidentalizante. Entretanto, continuam a modular, desviar e ‘traduzir’ seus imperativos a partir da base. Elas constituem o fundamento para um novo tipo de ‘localismo’ que não é autossuficientemente particular, mas que surge de dentro do global, sem ser simplesmente um simulacro deste (HALL, 2013, p. 67).

Ao voltar a focalizar as emergências dos grupos sociais, das comunidades e minorias sociais, Hall (2013) destaca como esses grupos são marcados pela mobilidade, pela diáspora, pela “hibridação” e pela *différance* concernentes à sua própria constituição. Neles, as identidades particulares por vezes sucumbem às identidades “forjadas” pelo grupo ou, outras vezes, são preservadas em constantes negociações e construções.

Por sua vez, ao discutir a “questão multicultural”, Canclini (2015a) aborda também a noção de identidade e realiza toda uma reflexão sobre o que é, hoje, “local”, “nacional”. Assim, por um lado, ele nos lembra “que ter uma identidade equivalia a ser parte de uma nação, uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo aquilo compartilhado pelos que habitam - língua, objetos, costumes- os diferenciaria dos demais de forma nítida” (CANCLINI, 2015a, p. 114-115). Esses referenciais da identidade eram reafirmados nas escolas, nos esportes e estruturavam amplas zonas culturais, delimitando-as em unidades nacionais. Porém, a partir da intensificação da globalização e da desterritorialização que ela promove, Canclini (2015a) destaca o caráter polimórfico, imaginário e híbrido que constituem os processos identitários no âmbito do multiculturalismo.

Num estudo posterior, Canclini (2015b) tematiza como a hibridação alterou as concepções sobre multiculturalismo, identidades e diferenças. No final do século XX, o conceito de hibridação é usado para descrever: “[...] processos interétnicos e de descolonização (Bhabha, Young); globalizadores (Hannerz); viagens e cruzamentos de fronteiras (Clifford); fusões artísticas, literárias e comunicacionais (De La Campa, Hall, Martín Barbero; Papastergiadis, Webner) ” (CANCLINI, 2015b, p.18). A partir dessa primeira definição, Canclini (2015b) compreende a hibridação por processos socioculturais nos quais práticas e estruturas discretas que situavam de forma separada, se combinam para produzirem novas formas de estruturas, de práticas e objetos. Deste modo, Canclini (2015) nomeia de estrutura discreta o resultante do processo de hibridações, que por assim ser, não podem ser consideradas fontes puras.

Por vezes, a hibridação ocorre de modo não planejado, por meio de imprevistos como, por exemplo, processos migratórios, intercâmbios ou turísticos, de ordem comunicacional e econômica. Com frequência, a hibridação também pode emergir da criatividade coletiva e individual, na vida cotidiana. Em todos esses contextos, a hibridação nos leva a relativizar a noção de identidade, a não delimitá-la a uma noção purista e unificante e essa relativização também nos permite enfrentar o risco de se definir identidades locais, por exemplo, como necessariamente opostas a identidades nacionais e globais.

Para Canclini (2015b, p. 23), “quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram)”. Portanto, “identidade é uma construção que se narra” (CANCLINI, 2015a, p. 119) e, assim como também verificamos com Hall, (2013; 2016), ao abordar essas narrativas não nos permite afirmar as identidades por meio de traços fixos e justapostos, nem defini-las como a essência de uma nação ou etnia. Devemos levar em conta os modos de narrativas nas construções de identidades que são atravessadas muitas vezes por hibridações e multiplicidades, mesmo se “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência” (CANCLINI, 2015b, p. 23). Assim, no âmbito dos Estudos Culturais procuramos apreender as identidades de forma heterogênea e híbrida, interculturalmente, através das diferentes formas pelas quais cada membro de um grupo ou comunidade se apropria de repertórios heterogêneos disponíveis no circuito transnacionais, gerando diversos modos de segmentação:

Já não basta dizer que não há identidades caracterizadas por essências autocontidas e aistóricas, nem entendê-las como as formas em que as comunidades se imaginam e constroem relatos sobre sua origem e desenvolvimento. Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (étnicas, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais (Canclini, 2015b, p. 23).

Nesse contexto, é decisivo entender a hibridação em suas contradições, na mestiçagem, na transculturação, na criouliização e no sincretismo, além de ser “necessário vê-la em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que suscitam” (CANCLINI, 2015b, p. 24-

25). Outra via que deve ser levada em conta na elucidação da noção de hibridação é estarmos atentos também às contradições, ao que não se deixa hibridar.

A hibridação pode ainda tomar a forma de um movimento transitório e provisório, que é possível acessar, por um breve tempo e, em outro tempo, pode ser abandonado. Esse aspecto transitório do processo de hibridação permite-nos uma abertura para questões acerca das desigualdades culturais, assim como viabiliza o estudo de distintas culturas simultaneamente. Assim, “a hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade” (CANCLINI, 2015b, p. 26-27). Podemos também considerar que a abertura das fronteiras provocada pela globalização e os avanços tecnológicos acentuaram a interculturalidade e os processos de hibridação, pois os fluxos globais de informações propiciaram novas formas comunicacionais, de maneira mais produtiva e híbrida. Mas, mesmo quando consideramos que as novas produções de mensagens e os novos modos comunicacionais proporcionaram novas trocas culturais, também é verdade que eles produziram novas desigualdades e novos tipos de segregação. Daí a importância das minorias sociais para os Estudos Culturais.

Enquanto Canclini (2015) e Bhabha (1998) se ocupam das minorias em relação à desterritorialização da nação, mas também com relação à hegemonia de países europeus e dos Estados Unidos frente a países latinos e outros “subdesenvolvidos”, Hall (2016) destaca a minoria dos negros e suas representações nos discursos sobre as raças. Nesta dissertação, por sua vez, apesar de não se configurar propriamente como uma minoria social, abordaremos o grupo ao qual Larry Clark fez parte e retratou, aquele dos usuários de drogas. Nesse contexto, as discussões realizadas no âmbito dos Estudos Culturais a respeito das minorias sociais propriamente ditas nos interessaram porque, ao focalizar e representar, de um modo inédito, até então pessoas marginalizadas em função do uso de drogas, Larry Clark apresenta-nos um “outro” olhar quanto ao que era rechaçado da sociedade e deveria, segundo as convenções, permanecer em segredo. Logo, ao dar visibilidade àquilo que “não era visto” na sociedade, o trabalho de Larry Clark pareceu-nos passível de ser aproximado das investigações que os Estudos Culturais realizam sobre as minorias.

Com seu olhar particular para o que era segregado como “mundo das drogas”, Larry Clark, com sua obra, nos parece se aproximar das propostas dos Estudos Culturais de tornar visível o que se apresenta socialmente como invisível. Afinal, de acordo com Barroso (2013, p.11) “as imagens de Clark abalaram os pilares de toda uma sociedade

afluente e pacífica, dando voz e lugar a uma geração que padecia de um ‘mal-estar’ social e que não encontrava seu lugar nessa sociedade”. Portanto, o trabalho de Larry Clark revelou para o mundo um modo de vida no qual esse artista estava inserido, composto pelas “periferias” e “ruas” marginalizadas de Oklahoma. Ele também nos dá oportunidade para discutirmos, no terceiro capítulo desta dissertação, a dupla transição de quem o produz, ora como fotógrafo, ora como usuário. Nesta via, nos questionamos: Em que medida as fotos de Larry Clark nos levariam a ir além, ou não, da representação estereotipada de grupos marginalizados socialmente que, nesse contexto, se refere aos usuários de drogas?

Antecipando rapidamente essa discussão do terceiro capítulo, já destacamos o quanto Larry Clark, ao fotografar seus amigos, mesmo sendo também um usuário de drogas, ocupa, como fotógrafo e artista, uma posição diferente daquela de um mero usuário, mas, ao longo de sua carreira, vários estereótipos vinculados ao uso de drogas se atrelaram à sua imagem. Contribuí, sem dúvida, para essa vinculação o fato de que a maioria dos seus filmes e dos seus trabalhos fotográficos tem sempre como temática o uso de drogas, a violência e o sexo.

Sobre a sua condição de usuário de drogas, destacamos o seguinte:

Em uma entrevista de 2016, Clark discutiu sua luta ao longo da vida com o abuso de drogas, embora afirmando que ele manteve a sobriedade total durante o cinema. Clark afirmou que seus filmes foram feitos em períodos de completa sobriedade. Ele confessou que a única exceção feita à sua prática de abstinência durante as filmagens foi *Marfa Girl 2*. Clark explicou que, durante as filmagens do filme, ele usou opiáceos para dor devido à cirurgia de substituição do joelho (WIKIPEDIA, 2018).

Por sua vez, sobre o modo como ele se interessa, como fotógrafo e cineasta, pelo mundo marginalizado dos usuários de drogas, citamos que, na revista *Vice*, em 2012, segundo Storm (2018), ao se referir ao que, por seu trabalho, veio a se tornar público, Larry Clark ressalta sua escolha pelo que a sociedade rejeita e marginaliza dizendo que, se houvesse visibilidade social, no âmbito das artes visuais, do que ele retrata desde *Tulsa*, ele não teria criado o que criou. Portanto, a criação de Larry Clark se vale do fato de que não se encontrava retratada a condição de vida marginalizada na qual ele e seus amigos de Tulsa estavam inseridos. Logo, ao dar visibilidade ao grupo marginalizado que frequentava e no qual concentrava sua vida na década de 1950-1970, Larry Clark não somente expõe esse grupo para o mundo como também mostra o quanto, como usuário, faz parte e ao mesmo tempo, como fotógrafo, extrapola tal exposição. Nesse contexto,

como veremos no terceiro capítulo desta dissertação, ele confere a esse grupo e a si próprio identidades até então inéditas.

3. A FOTOGRAFIA: O QUE SE REGISTRA NAS FOTOS?

3.1 Referências histórias benjaminianas

A fotografia como dispositivo de mediação cultural tem acarretado, desde o início de sua existência, mudanças no modo de vida da sociedade. Em ascensão na modernidade, o uso da fotografia na mídia tem sido amparado pelos mais diversos dispositivos tecnológicos. Do fácil acesso a aparelhos portáteis que, dentre os vários atributos, também tiram fotos, aos aplicativos de manipulação e reprodução fotográfica, a produção e a distribuição das imagens atingem seu apogeu na atualidade, contribuindo significativamente para o império das imagens em nossa sociedade. A presença da imagem nas relações sociais não deixa de compor os excessos da vida contemporânea. Mas antes de esse império das imagens chegar a seu atual apogeu, ele pôde já ser vislumbrado nas primeiras décadas de utilização da fotografia como um recurso para a reprodução técnica do que se visava retratar, documentar, registrar.

Por volta de 1935-1936, Benjamin ([1989] 2014) escreve uma segunda versão do que vem a ser *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Embora seja uma segunda versão, trata-se da primeira considerada por ele como pronta para publicação. Segundo Benjamin ([1989] 2014) a obra de arte, desde sua origem, sempre foi reprodutível: os produtos criados por homens sempre foram imitados por outros homens. Porém, a possibilidade de uma reprodução técnica da obra de arte se apresenta como um novo processo, que vem se desenvolvendo de forma intermitente e crescente ao longo da história. A primeira técnica que permitiu a reprodutibilidade inferida por Benjamin ([1989] 2014) foi a xilogravura, que se originou muito antes que a imprensa tivesse o mesmo uso para a escrita:

Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa - a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se à estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX (BEJANMIN, [1989] 2014, p. 13).

Posterior à xilogravura, a litografia marca, então, uma etapa essencialmente nova na técnica de reprodução. Esse procedimento era mais preciso, pois permite a diferenciação da transcrição do desenho numa pedra de sua aplicação sobre um molde de madeira ou de cobre, o que possibilitou as artes gráficas não somente colocarem no mercado sua produção para um número maior de pessoas, como também apresentar outras formas de criação. Com a litografia, as artes gráficas adquiriram os meios de representar a vida cotidiana e esse processo permite a Benjamin ([1989] 2014) encontrar certas articulações entre litografia e imprensa. Mas, já em seus primórdios, a litografia foi ultrapassada pela fotografia e esta transferiu a responsabilidade da reprodução artísticas das mãos para os olhos. Para Benjamin (2012), a névoa que envolve a origem da fotografia é menos espessa do que a que encobre as origens da imprensa. Mais do que no livro, era distinguível que o momento da invenção da fotografia chegara, “[...] tendo sido sentida por certo número de pessoas; homens que, trabalhando independentemente, visavam ao mesmo objetivo: fixar as imagens na *câmera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo [Da Vinci]” (BENJAMIN, 2012, p. 97). Trabalhando cerca de cinco anos, Niépce e Daguerre conseguiram fazer essa fixação e puderam ser, então, considerados os inventores da fotografia. Devido às dificuldades encontradas por eles para patentear essa descoberta, o Estado interveio e, após indenizá-los, tornou público o uso da fotografia. Ao situar a invenção em domínio público, o Estado acabou por permitir a aceleração e o desenvolvimento contínuos da fotografia, o que acarretou também o apagamento da história de seu surgimento. Para Benjamin (2012), este fato é o que explica porque as questões históricas ou filosóficas, suscitadas pela emergência e declínio da fotografia, durante décadas, deixaram de ser consideradas. Se tais questões foram retomadas foi porque estudiosos, como Benjamin, detectaram que o apogeu da fotografia - essa época de Hill, Cameron, Hugo e de Nadar - aconteceu no primeiro decênio de sua descoberta. Trata-se do decênio, como aponta Benjamin (2012), que antecede o período da industrialização do invento fotográfico. Mas, desde esses tempos, sob fins lucrativos, vendedores ambulantes e charlatões já se beneficiavam da nova técnica.

Desde princípio, a ideia fetichista de arte na fotografia – do desejo de se fixar efêmeras “imagens do espelho” - foi combatida em consideração à utilização fundamental de sua técnica. Mas este combate se mostra diferente na defesa do físico Arago, em prol da descoberta de Daguerre, em 1839, na Câmara dos Deputados, defende que:

A beleza desse discurso vem do fato de que ele cobre todos os aspectos da atividade humana. O panorama por ele esboçado é suficientemente amplo para tornar irrelevante a justificação da fotografia face da pintura, que também aqui

não falta, para desdobrar a noção do verdadeiro alcance da invenção. ‘Quando os inventores de um novo instrumento’, diz Arago, ‘o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma ninharia, se comparando às descobertas sucessivas, em cuja origem está no instrumento. Em linhas gerais, o discurso abrange o domínio da nova técnica, da Astrofísica à ideia de registrar um *corpus* de hieróglifos egípcios (BENJAMIN, 2012, p. 99).

A descoberta de Daguerre eram placas de pratas iodadas, os “sais de prata”, que expostas na *câmera obscura* precisavam ser manipuladas em vários sentidos para que, numa luz favorável, fossem sensibilizadas e assim fizessem surgir uma imagem cinza-pálida. As peças custavam 25 francos-ouro, em 1839, e eram, portanto, consideradas verdadeiras joias. Mas, Benjamin (2012) afirma que, na mão de pintores, essa preciosidade passa a ser utilizada de uma forma técnica:

Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casa nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões-postais, também David Octavius Hill, famoso retratista inglês, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma grande série de retratos fotográficos (BENJAMIN, 2012, p. 99).

Se, por um lado, a utilização da técnica fotográfica possibilitava aos pintores produzirem imagens antes não traçadas, com aproximações de detalhes dos objetos, por outro lado, a técnica fotográfica sucumbia à demanda da pintura como, por exemplo, o interesse pelas pinturas retratistas, que se perdia a partir da emergência da técnica fotográfica. A fotografia de retratos introduzia uma novidade e mesmo um elemento estranho com relação ao que era retratado na forma de pintura:

[...] os quadros, em sua duração, valem apenas como testemunho do talento artístico daquele que os pintou. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente à ‘arte’ (BENJAMIN, 2012, p. 99-100).

Mas apesar de toda perícia do fotógrafo, de todo planejamento com a cena, com a postura de seu modelo, o observador-fotógrafo, ainda assim, sente a necessidade de procurar algo ao acaso, “[...] de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo” (BENJAMIN, 2012, p. 100). Nesse contexto, Benjamin (2012) já aponta “os instantes” na fotografia, esses “pequenos momentos” que se fixam na imagem e que diferem a fotografia dos momentos que uma pintura procurava “eternizar”. Para Benjamin (2012, p. 100) “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; [...] A fotografia torna-a acessível, através dos seus

recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”, ou seja, do que surge como que “ao acaso”, mas que nos “diz algo” relevante.

Mais rápido do que a mão que desenha, é o olhar, e, mais rápido ainda, é o movimento de captura da câmara. Mas, para além do processo de captura, é o processo de reprodutibilidade da fotografia que Benjamin ([1989] 2014) evidencia em seu estudo. Daí o interesse desse filósofo pela reprodutibilidade técnica da obra da arte que, com a fotografia, vai mudar radicalmente o desenvolvimento da arte, além de problematizar e inovar o que se concebia como criatividade, genialidade, valor de eternidade e mistério.

3.2 A reprodutibilidade da técnica

Diferente da pintura, na fotografia outra relação com o público é estabelecida. Essa mudança trazida pela reprodutibilidade técnica própria à fotografia refere-se ao que Benjamin ([1989] 2014) concebe como “perda da áurea”, como desmontagem da referência ao que poderia se apresentar como sendo o “original” valorizado, até então, em detrimento da “cópia”. Em relação à fotografia, para Benjamin ([1989] 2014, p.17), “mesmo à mais perfeita reprodução falta um elemento: o aqui agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. Nessa existência única, porém, e em nada mais, realiza-se a história à qual foi submetida no decorrer de seu existir”. Há, quanto à fotografia, uma perda da autenticidade, pois mesmo a reprodução mais perfeita deixa de ser a única com relação ao que foi capturado na foto porque as cópias destas podem ser produzidas sem perda com relação ao que foi retratado.

Assim, “o aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto” (BENJAMIN, [1989] 2014, p.19). Nesse contexto, a reprodução manual de uma obra, por exemplo, na pintura, era percebida como falsificação quanto ao original, mas com a reprodução técnica, segundo Benjamin ([1989] 2014), passa a existir autonomia maior quanto ao original. Por exemplo, uma foto não só pode ser copiada sem perdas como, no tratamento que pode lhe ser dado, certos aspectos quanto ao retratado podem ser acentuados e até podem ser acrescentados novos aspectos que fogem ao que foi de início retratado. Logo, a reprodução técnica pode transpor a cópia para situações inatingíveis quanto ao que seria a “origem” do que foi fotografado.

A reprodução técnica torna possível uma aproximação maior do público com a obra, tanto na forma da fotografia quanto na reprodução de discos: “A catedral abandona seu lugar para encontrar sua recepção no estúdio de um amante das artes; o coral que foi executado em uma sala ou a céu aberto se deixa ouvir em um quarto” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 21). Apesar de essa maior difusão não valer somente para a obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, também com uma paisagem que é fotografada por qualquer um, ela afeta a obra de arte em um ponto especialmente sensível: sua autenticidade, ou seja, na “quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 21).

No que concerne à elucidação do que é essa “quintessência” afetada pela reprodutibilidade técnica, é importante nos referirmos ao que Benjamin ([1989] 2014, p. 27) define como “aura” de um objeto, ou seja, a esse “estranho tecido fino de espaço e tempo” pelo qual se demarca “a aparição de uma distância, por mais próxima que esteja”. Com a “perda da aura” do que se apresentava como “original”, a autoridade do “aqui e agora”, assim como o contexto histórico do que foi, por exemplo, retratado, tendem a se diluir ou mesmo se perder: o que se perde na era da reprodução técnica da obra de arte é sua aura. Porém, essa perda “vai muito além da esfera da arte” (BENJAMIN, [1989] 2014, p.23), uma vez que, com a reprodutibilidade técnica, o domínio da tradição é corroído pela própria reprodução de objetos, que passam a ter uma circulação nas massas.

A reprodutibilidade técnica acaba por ter um aspecto revolucionário, ao fazer a obra de arte não ser mais apenas restrita a uma elite, a quem pode ter acesso ao “original”. Ao mesmo tempo, apesar dessa dimensão revolucionária, a reprodutibilidade técnica também pode fazer da massa uma “massa de manobra” na medida em que, segundo Benjamin ([1989] 2014), grupos hegemônicos podem difundir cada vez mais amplamente o que lhes interessam. Portanto, por um lado, há maior democratização do acesso às obras de arte e, por outro lado, uma capacidade maior de manobrar o que é reproduzido tecnicamente.

Benjamin ([1989] 2014) também destaca que, ao ser reproduzido tecnicamente e encontrar o espectador, um objeto passa por um processo de atualização. Tanto a reprodução quanto a atualização são processos que abalam fortemente a tradição. Nesse contexto, como procuraremos demonstrar no capítulo 3 desta dissertação, o trabalho fotográfico realizado por Larry Clark é um exemplo: pioneira em sua apresentação dos usuários de drogas para um público mais amplo e que não se restringirá mais aos arquivos

ou às notícias policiais e médicas, a lente de Larry Clark não somente retrata o modo de vida que ele próprio e seus amigos sustentavam como expõe e atualiza o que se passava em Tulsa sem que fosse difundido para além de certos circuitos. Além de apresentar “outro” tema que não era acolhido por museus e pelo circuito das artes em sua época, Larry Clark também dá lugar a uma estética que não procura disfarçar o horror e irá influenciar trabalhos sucessores aos seus:

Tulsa continua sendo o livro mais visceral de Clark, uma visão privilegiada de um período em meados da década de 1960, quando ele era um adolescente que viveu o que ele chama, sem ironia, ‘a vida fora-da-lei’ - injetando drogas, fazendo sexo com suas namoradas saindo com seus amigos viciados e armados. Sexo, drogas e violência foram capturados em um monocromático cru e granuloso que definiu o estilo confessional bruto adotado posteriormente por Nan Goldin, Corinne Day e Antoine D'Agata. Mas Clark foi lá primeiro, e Tulsa continua sendo um modelo para tudo o que se seguiu, uma indefinição das linhas entre voyeurismo e reportagem íntima, entre honestidade e exploração (O'HAGAN, 2018a).

Essa influência de Larry Clark sobre trabalhos posteriores aos seus é também o que podemos ler em Utställning (2013/2019), que apresenta esse fotógrafo como um provocador sem o qual “não haveria Nan Goldin, Ryan McGinley, Terry Richardson, Wolfgang Tillmans, Juergen Teller, Spike Jonze, Martin Scorsese ou Gus Van Sant”.

Sontag ([1933] 2004) que, historicamente, situa-se em um tempo diferente de Benjamin ([1989] 2014), também vai continuar destacando as repercussões da fotografia graças à extensão de público promovida pela reprodutibilidade técnica que a caracteriza. Segundo Sontag ([1933] 2004), fotos como as que se encontravam nas primeiras páginas dos jornais, em 1972, provavelmente contribuíram para fomentar o repúdio do público contra a guerra do Vietnã: por exemplo, a foto de uma vietnamita nua e atingida por um napalm americano, correndo na rua e em direção à câmera causou um enorme impacto na percepção do público do que era aquela guerra. Sontag ([1933] 2004, p. 28-29), como um contraponto a esse tipo de impacto, também considera que, talvez, o público norte-americano não tivesse sido tão unânime ao apoio à Guerra da Coreia se tivesse contato com as fotografias da devastação naquele país, mas também avalia tal suposição como “irrelevante” na medida em que “o público não viu tais fotos porque não havia, ideologicamente, espaço para elas. Ninguém trouxe para a sua terra natal fotos da vida cotidiana em Pyongyang para mostrar que o inimigo tinha um rosto humano”

Retornando a Benjamin ([1989] 2014), ressaltamos que o declínio da aura promovido pela reprodutibilidade técnica da obra de arte é determinado, então, pela maior difusão do que é, por exemplo, retratado pela possibilidade de reprodução em série e que suplanta o caráter único que se reservava à obra de arte. A possibilidade maior de se

aproximar e possuir o que é retratado abala a aura do objeto de arte: “O despojamento do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a característica de uma percepção, cujo ‘sentido para o igual no mundo’ cresceu tanto que por meio da reprodução também o capta no que é único” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 29-31). A unicidade da obra de arte se vale de sua incorporação no contexto da tradição, embora essa tradição possa ser variável. Por exemplo, uma antiga estátua de Vênus, inscrita numa certa tradição entre os gregos, pode ser um objeto de culto e, em outro momento, na tradição medieval, ser uma referência dessa outra cultura e um ídolo mal visto por setores conservadores da Igreja, mas, em qualquer uma dessas tradições, “o que se colocava igualmente ... era sua unicidade, ou seja: sua aura” e “a maneira originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrava sua expressão no culto” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 31). Tal como sabemos, as obras de arte são objeto de um ritual, a princípio mágico, posteriormente religioso e, como ainda verificamos em nossos dias, nos museus, de apreciação estética. Por isso, “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem seu fundamento sempre no ritual” e “esse fundamento, por mais mediado que seja, pode ser reconhecido, enquanto ritual secularizado, também nas mais profanas formas de culto à beleza” (BENJAMIN, 2014, p. 33).

O advento da fotografia provocou uma acentuada crise do valor da obra autêntica. Pela primeira vez na história, a obra de arte afasta-se do ritual, na medida em que, cada vez mais, sua reprodução técnica a libera, por exemplo, da exposição em museus ou de circuitos restritos de sua apreciação. Quando a autenticidade não é mais o que comanda a produção artística, toda a função social da arte se modifica e, em vez de ela se valer do ritual, passa a ter mais claramente uma dimensão política: “Com a emancipação das práticas artísticas individuais do seio do ritual crescem as oportunidades de exposição de seu produto” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 37).

Não é sem razão que, por meio da fotografia, podem surgir trabalhos como o de Larry Clark que, mesmo não tendo um objetivo de fazer política, implica toda uma dimensão política ao dar visibilidade a grupos sociais antes “invisíveis” revelando, com sua lente, enquadramentos estranhos, radicalmente “outros” para a perspectiva social e mesmo para o que se concebia como “retrato” ou “retratável”. Hoje em dia, podemos constatar um aumento ainda maior da capacidade de reprodutibilidade técnica e expansão de público devido aos avanços tecnológicos, o maior acesso à produção e à distribuição de imagens em formato digital, intensificando ainda mais o que Benjamin ([1989] 2014) já pôde notar, ainda na era analógica, quanto à fotografia. Em outras palavras, apesar de

sua época ainda não ter o mínimo registro de recursos como “Instagram” e “Facebook”, com todas as suas possibilidades de compartilhamento, “likes” e comentários, Benjamin ([1989] 2014) é pioneiro em detectar o que a reprodutibilidade técnica inova em termos de produção, criação, difusão e acesso.

3.3. Outros impactos da reprodutibilidade técnica

A invenção e a difusão da fotografia e de outros meios que se valem da reprodutibilidade técnica provocaram um recuo do valor de culto com relação ao objeto de arte e uma elevação do seu valor de exposição e difusão. Para Benjamin ([1989] 2014), essa mudança não se deu sem resistência e, assim, por exemplo, o valor de culto encontrou de início refúgio na fotografia de retratos de rosto, tomados pela saudade daqueles que passaram a estar ausentes: “Na expressão fugaz de um rosto humano, a aura acena das primeiras fotografias pela última vez” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 45-47).

Entretanto, quando não se trata propriamente de retratos fotográficos, o valor de exposição supera o valor de culto, tal como verificamos no êxito de Atget ao fotografar as ruas de Paris, desabitadas, em torno de 1900, dando a esse tipo de imagem uma nova função ao transformá-la em autos do processo da história na medida em que elas “já exigem uma recepção em um sentido determinado” e “não lhes é mais adequada uma contemplação livre” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 47). Além dessa nova função, Benjamin ([1989] 2014) também alude às legendas que acompanhavam as fotos nos jornais e que não só serviam para intitular essas imagens, como também para apontar uma direção ao que se devia visualizar naquelas representações.

Benjamin ([1989] 2014) diferencia as reproduções fotográficas e aquelas de uma pintura ou do que se produz ficcionalmente a partir de um estúdio cinematográfico. No caso da pintura, apenas o quadro é uma obra de arte, mas, no âmbito da fotografia e do cinema, a própria produção de uma foto e de um filme, tanto quanto o desempenho do fotógrafo, dos atores e dos diretores ou, ainda, a montagem, por exemplo, compõem o que pode ser qualificado de arte:

O desempenho do fotógrafo com a objetiva cria tão pouco uma obra de arte como o de um regente diante de uma orquestra; no melhor dos casos, cria um desempenho artístico. Outra coisa é o estúdio cinematográfico. Aqui, o objeto reproduzido não é uma obra de arte e a reprodução, por sua vez, tampouco o é, como o primeiro caso. A obra de arte surge aqui somente em razão da montagem. (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 59)

Com Benjamin ([1989] 2014), podemos também verificar como o ator de cinema se diferencia do ator de teatro cuja atuação ocorre diante de um público que está presente na cena. Por sua vez, a atuação no cinema ocorre sob uma espécie de supervisão técnica, na qual câmaras, diretor e vários outros técnicos profissionais podem intervir a qualquer momento na representação realizada pelos atores. O acontecimento representado no estúdio cinematográfico diferencia-se, assim, do acontecimento teatral. O ator de cinema sabe, em todo momento, que está perante uma câmara e que, em última análise, este aparelho é o que vai destinar seu desempenho às massas. Estas, mesmos não estando visíveis no momento da filmagem, a determinam, por exemplo, com relação ao que tem sucesso comercial (ou não), ao que inova (ou não). Esse tipo de controle das massas sobre a produção cinematográfica também comporta consequências políticas:

O culto do estrelato [...] conserva não só aquela magia da personalidade, que há muito consiste no brilho pútrido de seu caráter de mercadoria, como também seu complemento, o culto do público, e estimula igualmente a constituição corrupta da massa, que o fascismo procura no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 75-77).

Uma comparação com o que aconteceu com a extensão da reprodutibilidade técnica no âmbito da imprensa também é realizada por Benjamin ([1989] 2014): por muito tempo, foi pequeno o número de escritores e grande número de leitores, mas, no final de 1800, a situação começou a modificar-se porque a ampliação da imprensa colocou à disposição dos leitores a escrita, facilitando-lhes o acesso para suas próprias publicações. Assim, a princípio publicavam-se as “cartas dos leitores” e, em seguida, a possibilidade de os leitores escreverem em outras seções tornou-se mais presente, diminuindo a diferença mais tradicional entre o autor e público. Num processo cada vez mais massificado, e que toma proporções enormes com a difusão dos recursos tecnológicos digitais, cada indivíduo poderá se tornar, bem ou mal, um especialista em algum assunto, como também ocupar, no cinema, a posição de um ator ou diretor e, na fotografia, qualquer um passa a poder estar diante ou atrás das câmeras.

Destacamos desde já que, com *Tulsa*, Larry Clark nos permite uma análise singular dessa relação com sua produção. Sabemos que, de início, sem conceber muito bem o que faria com tais fotografias, Larry Clark as produziu de um modo singular, como se estivesse em um estúdio, mas sem muitas “parafernálias”, usando apenas uma câmera Pentax e suas lentes de 50 mm (para as fotos da primeira metade do livro) e de 35 mm (para as fotos da segunda metade), sempre sem muita intrusão, pois tinha laços com todos envolvidos nas fotos (WALLENSTEIN, 2019). Apesar de fazer parte do que ele fotografa

(porque retrata pessoas de seu convívio e com quem partilhava sexo e drogas), Larry Clark acaba por se apresentar em uma posição que o diferencia daqueles que são fotografados: é ele quem possui o aparato, a câmera, é ele o fotógrafo, mesmo que, no tempo de produção dessas fotos que vieram a ser intituladas como *Tulsa*, ele ainda não era um nome conhecido, nem suas imagens tinham atingido a exposição e a visibilidade que passam a ter a partir de 1971.

Retornando as considerações de Benjamin ([1989] 2014) destacamos que, com relação ao cinema, ele também evidencia como o registro do filme e, sobretudo, do filme sonoro, oferece-nos uma percepção nunca antes apreendida porque, ao disporem de recursos como iluminação e lentes, dentre muitos outros, os filmes são capazes de apresentar novas perspectivas ao olhar do telespectador:

No estúdio cinematográfico, o aparato penetrou de modo tão profundo na realidade que o aspecto puro desta, livre dos corpos estranhos do aparato, é o resultado de um procedimento especial, nomeadamente, o registro por meio de um aparelho fotográfico apropriadamente ajustado e sua montagem, junto com outros registros do mesmo tipo. (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 85-87).

Para Benjamin ([1989] 2014) as imagens do operador de câmera são multiplamente fragmentadas e se juntam segundo o que se determina na montagem, problematizando o que chamamos tradicionalmente de realidade na medida em que os aparelhos passam interferir na “realidade”, alterá-la e mesmo produzi-la. Assim, as câmeras de cinema ou de fotografia captam outros modos de apresentar as imagens, outros ângulos e proximidades inatingíveis aos olhos livres desses aparatos: elas trabalham “com seus recursos auxiliares, seu descer e subir, seu interromper e isolar, seu dilatar e acelerar a sequência, seu ampliar e diminuir” (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 99). Esses aparelhos passam ainda a dar lugar e a difundir registros inconscientes que, antes, apenas a psicanálise tinha sensibilidade para captar:

Os múltiplos aspectos que o aparato de registro pode extrair da realidade, em grande parte, somente se encontram fora de um espectro normal das percepções sensoriais. Muitas deformações e estereotípias, muitas das metamorfoses e catástrofes que podem afetar o mundo da óptica no cinema, afetam esse mundo de fato nas psicoses, nas alucinações, nos sonhos. E assim, aqueles modos de proceder da câmera correspondem a muitos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva pode se apropriar dos modos individuais de percepção do psicótico ou do sonhador (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 99-101).

Ao mesmo tempo, segundo Benjamin ([1989] 2014), o cinema e a fotografia, além de darem visibilidade e extensão ao que antes aparecia como manifestações e registros do

inconsciente, podem também tanto despertar reações sintomáticas nas massas quanto tratá-las:

Levando-se em conta as perigosas tensões que a tecnicização, com suas consequências, engendrou nas grandes massas - tensões que, em estágios críticos, assumem um caráter psicótico -, então, reconhecer-se-á que essa mesma tecnicização criou, contra tais psicoses das massas, a possibilidade de uma vacina psíquica por meio de certos filmes, nos quais o desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou delírios masoquistas pode impedir o amadurecimento natural e perigoso destes nas massas. A risada coletiva representa a erupção prematura e saudável de tal tipo de psicose de massa. A enorme quantidade de acontecimentos grotescos consumidos no cinema é um indício drástico dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização carrega consigo (BENJAMIN, [1989] 2014, p. 101-103).

Também em relação aos impactos da reprodutibilidade técnica sobre o público, podemos citar o que Sontag ([1933] 2004) escreve em *Sobre fotografia*: "A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade" (SONTAG, [1933] 2004, p. 13). Na particularidade da investigação da imagem fotográfica, Sontag ([1933] 2004, p. 13) destaca que, desde 1839, quase tudo passa a ser passível de ser fotografado e que "essa insaciabilidade do olho que a fotografia altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo" porque, ao "nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar". As fotografias formam, então, uma espécie de ética do ver, assim como dão-nos a ilusão de que toda imagem possa ser retida, formando uma antologia de imagens que, ainda mais no nosso mundo digital, não param de aumentar, de serem reproduzidas, difundidas e acumuladas.

3.4. O objeto-foto

A foto tornou-se um objeto de produção barata, fácil de transportar, de armazenar e acumular. Para Sontag ([1933] 2004), colecionar fotos é colecionar o mundo porque, de fato, as fotos são as experiências capturadas e a câmera é um suporte ideal do que almejamos apreender. Assim, "fotografar é apropriar-se da coisa fotografada", colocando-se "a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder" (SONTAG, [1933] 2004, p. 14). As imagens fotografadas não se parecem manifestações relativas ao mundo e, sim, pedaços dele, "miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir" (SONTAG, [1933]

2004, p. 15). As fotos também “brincam com a escala do mundo”, são modificadas, reduzidas, recortadas, retocadas, ampliadas, adaptadas, adulteradas, distorcidas. Além disso, no que concernem ainda a um mundo de sua reprodução em papel, as fotos

envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos que enfeixam o mundo parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como dispositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia se dispõe em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as copilam (SONTAG, [1933] 2004, p. 15).

Diferente do que localizou Benjamin ([1989] 2014) sobre o enfraquecimento do testemunho histórico devido à reprodutibilidade técnica característica da fotografia, Sontag ([1933] 2004) defende que as imagens fotográficas fornecem um testemunho: “Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante a í que está na imagem” (SONTAG, [1933] 2004, p. 16). Mesmo as fotos feitas por amadores se parecem mais próximas a realidade visível do que outros tipos de representação e algo do que se duvida ou do qual só se “ouve falar” parece indubitável nas fotografias. Por isso, uma das utilidades da foto é poder ser documento de prova criminal. Assim, depois de serem utilizadas pela polícia parisiense em junho de 1871, as fotos cada vez se tornaram um recurso importante para a vigilância e o controle das populações nos Estados modernos.

De todo modo, a “realidade” capturada pelas fotos já é uma realidade enquadrada e tratada, ou seja, não deixa de ser construída e montada:

Apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência [...]. Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos (SONTAG, [1933] 2004, p. 16-17).

Segundo Sontag ([1933] 2004) desde o seu início, diferente da pintura, a fotografia implicava a captura do maior número de temas possíveis. A pintura jamais possuiu um objetivo tão vasto. Com a produção da máquina fotográfica em escala industrial, as fotos passaram a “democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens” (SONTAG, [1933] 2004, p. 18). Com a evolução das câmeras de bolso, aumenta esse tipo de acessibilidade, não somente por seu menor preço, como também por

sua maior mobilidade frente às câmeras maiores. Por sua vez, a maior difusão da fotografia a partir dos processos de industrialização teve também efeitos sobre a sua concepção como arte:

As primeiras câmeras, feitas na França e na Inglaterra no início da década de 1840, só contavam com os inventores e os aficionados para operá-las. Uma vez que, na época, não existiam fotógrafos profissionais, não poderia tampouco haver amadores, e tirar fotos não tinha nenhuma utilidade social clara; tratava-se de uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões a ser uma arte. Foi apenas com a industrialização que a fotografia adquiriu a merecida reputação de arte. Assim como a industrialização propiciou os usos sociais para as atividades do fotógrafo, a reação contra esses usos reforçou a consciência da fotografia como arte (SONTAG, [1933] 2004, p. 18).

Sontag ([1933] 2004) destaca também o quanto a fotografia passou a ser mais comumente utilizada como um rito social do que, a princípio, como arte. As fotos já se apresentavam como registros comemorativos, tornando-se elementos importantes, por exemplo, da cerimônia de casamento. Elas ainda passaram a acompanhar a vida da família, dando lugar aos antigos álbuns de família. Os registros fotográficos contribuíram para a formação da própria imagem da família, pois “a fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização, na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical” (SONTAG, [1933] 2004, p. 19).

O registro fotográfico também será determinante para o turismo, pois as fotos fornecem provas incontestáveis das vivências, equivalem-se a troféus de recordação. Mas, “um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir” (SONTAG, [1933] 2004, p. 20). Com a fotografia, uma nova atividade passa a ser decisiva:

A fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação. Um anúncio de página inteira mostra um pequeno grupo de pessoas de pé, apertadas umas contra as outras, olhando para fora da foto, e todas, exceto uma, parecem espantadas, empolgadas, aflitas. O único que tem uma expressão diferente segura uma câmera junto ao olho; ele parece seguro de si, quase sorrindo. Enquanto os demais são espectadores passivos, nitidamente alarmados, ter uma câmera transformou uma pessoa em algo ativo, um voyeur: só ele dominou a situação (SONTAG, [1933] 2004, p. 21).

Mais do que um encontro entre o evento e o fotógrafo, tirar fotos torna-se um evento em si. Assim, o próprio senso da situação se orienta, agora, pelas intervenções do aparato fotográfico. Após o término do evento, ainda assim existirão as fotos como uma espécie de imortalidade que não existiria de outro modo: “Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe

atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós” (SONTAG, [1933] 2004, p. 22).

Barthes (2015), em *Câmara Clara*, procurou saber o que era a Fotografia “em si”, por qual característica ela se distinguia de outros tipos de imagens. Nessa direção, em seu estudo, Barthes (2015, p. 12) partiu da necessidade de classificação que muitas vezes encontramos no campo da Fotografia – “[...] é preciso classificar, agrupar, se quisermos constituir um *corpus*”, mas sempre reencontraremos o que não se classifica ou agrupa:

As classificações a que ela é submetida são, efetivamente ou empíricas (Profissionais/Amadores), ou retóricas (paisagens/Objetos/Retratos/Nus), ou ainda estéticas (Realismo/Pictorialismo), mas sempre exteriores ao objeto, sem qualquer relação com a sua essência que só pode ser (se é que existe) o Novo de que ela constitui o acontecimento; porque estas classificações poderiam muito bem aplicar-se a outras formas, antigas, de representação. Dir-se-ia que a Fotografia é inclassificável. Pergunto-me então de que poderia depender essa desordem” (BARTHES, 2015, p. 12).

Em um primeiro momento, ressalta-se que a Fotografia reproduz diversas vezes, de maneira mecânica, o que aconteceu somente uma única vez: “Ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 12). Nesse contexto, ele nos propõe uma interessante distinção entre “Fotografia” e “foto”:

a Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de ‘Olhe’, ‘Veja’, ‘Aqui está’; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem dêitica. É por isso que quanto mais lícito é falar de uma Foto tanto menos me parece possível falar da Fotografia” (BARTHES, 2015, p. 13)

Tanto para Barthes (2015) quanto para Sontag ([1933] 2004) uma foto determinada não se difere, pelo menos a princípio, de seu referente, daquilo que ela representa. Mas Barthes (2015) sustenta que perceber o significante fotográfico requer um segundo ato de reflexão porque a atribuição universal contida na fotografia é marcada por sua infatigável contingência e seu modo de representar a coisa tal como ela é. Assim, “dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente [...], eles estão colados um ao outro” (BARTHES, 2015, p. 13), a fatalidade da fotografia é de que não há foto sem alguma coisa ou alguém. Esse tipo interdependência da foto quanto ao que é fotografado não é, entretanto, harmônica ou biunívoca porque arrasta a fotografia para a desordem imensa dos objetos e não deixa de marcar a foto com alguma invisibilidade. Afinal,

de todos os objetos do mundo: porque escolher (fotografar) um determinado objeto, um determinado instante, em vez de um outro? A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar esta ou aquela das suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se tornar tão espessa, tão segura, tão nobre como um signo, o que lhe permitiria alcançar a dignidade de uma língua; mas, para existir como signo, é necessário haver marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não se fixam bem, que se

alteram como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja à sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos (BARTHES, 2015, p. 14).

Devido a esse tipo adesão do referente na foto, para Barthes (2015) é difícil realizar uma teoria geral da Fotografia. Tomado, então, pelo desejo de escrever sobre a “Fotografia” e de não se colocar a serviço de sistemas redutores nessa escrita, Barthes (2015) resolve tomar como ponto de partida apenas algumas fotos, aquelas das quais ele estava certo de que participavam de sua existência “[...] nada de *corpus*: apenas alguns corpos” (BARTHES, 2015, p. 16). Isto é, o autor não se apropria de um *corpus* qualquer para sua investigação, mas toma como partida uma singularidade, configurada nas particularidades dos corpos, para sua investigação também singular. Nesse embate entre o que se apresenta como o que lhe é específico, singular e o que pode ser universalizado, ele chega à seguinte solução:

Por que razão não poderia haver, de certo modo, uma ciência nova pelo seu objeto? Uma *Mathesis singularis* (e já não *universalis*)? Aceitei, pois, tornar-me mediador de toda a Fotografia: tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, a característica fundamental, o universal sem o qual não existiria Fotografia” (BARTHES, 2015, p. 17).

Nesse contexto, serão destacados, quanto à foto, três práticas, três emoções ou três intenções e a referência ao *spectrum*, ou seja, à presença espectral do referente na foto vai marcar a fotografia de uma dimensão literalmente fantasmagórica e mortificante:

Notei que uma foto pode ser o objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, experimentar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, álbuns e arquivos, coleções de fotografias. E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, a que poderia muito bem chamar-se o Spectrum da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto (BARTHES, 2015, p. 17).

Barthes (2015) não era fotógrafo e tampouco amador, mas um observador, “só tinha à minha disposição duas experiências: a do sujeito que olhado e a do sujeito que olha” (Barthes, 2015, p. 18), e desse lugar, tece considerações importantes sobre o que se supõe ser o ato de fotografar, o que é fotografado e a própria fotografia. Segundo ele, a emoção do *Operator*, a essência da Fotografia para o fotógrafo, tem relação com o “pequeno orifício” em que se observa e enquadra, aquilo que se quer apreender ou surpreender. Quanto à Fotografia, Barthes (2015) a localiza em encruzilhada de processos distintos: o primeiro, de ordem química, da incidência de luz sobre certas substâncias e outro, de ordem física, da construção da imagem através do dispositivo

óptico. Assim, ele considera que, para o *Spectator*, a fotografia vai emergir do encontro com a revelação do processo químico, e, para o *Operator*, ela se encontra condicionada ao buraco da *câmara obscura*, por sua visão recortada, redimensionada.

Ao se valer da experiência daquele que é olhado, posto em frente à câmera e em estar diante da câmera, Barthes (2015) evoca sua experiência de que, às vezes, se viu fotografado “sem saber” porque, a partir do momento em que ele se coloca sob mira de uma objetiva, mesmo tendo ciência dessa posição, tudo muda. Em outras palavras ele se prepara para posar, se “recompõe” de uma outra maneira, “metamorfoseando-se antecipadamente em imagem” e, portanto, mesmo sendo capturado, considera essa transformação “ativa” mesmo se ela não deixa de ser marcada pela morte:

sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (apólogo desse poder mortífero: alguns *communards* pagaram com a vida a sua condescendência em posar nas barricadas; depois de vencidos, foram reconhecidos pelos policiais de Thiers e quase todos fuzilados) (BARTHES, 2015, p. 19).

Considerando a perspectiva do fotógrafo e sua luta para que a Fotografia não seja “a Morte”, Barthes (2015, p. 22) apresenta esse processo mortífero que se realiza como foto nos seguintes termos: o fotógrafo “sabe isso muito bem e ele próprio receia (nem que seja por razões bem comerciais) essa morte na qual o seu gesto me vai embalsamar”. Considerando a sua própria condição de ser fotografado e ser capturado em uma foto, a dimensão mortífera é, para Barthes (2015, p. 22-23), menos distante:

[...] eu, já objeto, não luto. Pressinto que será necessário que me acordem de um modo ainda mais brusco deste sonho mau, porque eu ignoro o que a sociedade faz com a minha fotografia, o que lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras do mesmo rosto). Mas assim que me descubro produto desta operação, aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa. Os outros- o Outro- desapropriaram-me de mim próprio, fazem ferozmente de mim um objeto, arrumado num ficheiro, preparado para todos os truques subtis.

Ao posar para uma foto, na espera por sua imagem, Barthes (2015) destaca ainda sua “angústia” e sua “preocupação” de como aparecerá na imagem: um indivíduo antipático? Um “cara legal?” Nesse “cerimonial fotográfico”, Barthes (2015) apresenta-nos sua própria divisão entre o que ele é, a sua *imagem* e de como o corpo lhe escapa:

Gostaria, afinal, que a minha imagem móvel, atormentada entre mil fotos mutáveis consoante as situações, a idade, coincidisse sempre com o meu ‘eu’ (profundo, como sabe); mas é o contrário que é preciso dizer: sou ‘eu’ que nunca coincido com a minha imagem, porque é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (aquilo em que a sociedade apoia), e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico quieto, agitando-me no meu bocal. Ah se ao menos a fotografia pudesse dar-me um corpo neutro, anatómico, um corpo que não significa nada! Infelizmente, sou condenado pela

Fotografia, que julga fazer bem ter sempre um semblante: o meu corpo não encontra nunca o grau zero [...] (BARTHES, 2015, p. 20).

Ver-se a si, não somente diante de um espelho, é uma experiência relativamente nova, um ato recente e que se vale do invento fotográfico. Por isso, para Barthes (2015, p. 20), “é curioso que não se tenha pensado na perturbação (de civilização) que este ato novo traz”.

Considerando o interesse desta dissertação pela “exposição de si como outro” nas fotos reunidas por Larry Clark em *Tulsa*, destacamos, desde já, a seguinte formulação: “a fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (Barthes 2015, p. 20). Essa dissociação é abordada também nos seguintes termos: “não paro de imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura (como alguns pesadelos podem provocar)” (BARTHES, 2015, p. 21-22). Por sua vez, nos tempos atuais, por estarmos já acostumados com o que está em jogo na fotografia, não nos inquietamos mais tanto com a presença desse duplo que se evoca na foto, mas, segundo Barthes (2015) essa inquietude persiste, ainda assim, por certa “alucinação”, devido ao mal-estar vivenciado ao se ver “impresso” num papel. Tal perturbação se desloca, também, para de quem a foto é uma “propriedade”: “a quem pertence a fotografia? Ao sujeito (fotografado)? Ao fotógrafo?” (BARTHES, 2015, p. 21).

Pautando-se em sua experiência de ser objeto de uma foto, Barthes (2015) conta que certo dia foi fotografado por uma exímia fotógrafa e que a foto, num primeiro momento, provocou-lhe um sentimento de restitui-lo a si próprio. Porém, depois de algum tempo, ao retomar essa imagem, impressa em um libelo, sentiu-se horrível como imagem e pôde compreender que “a ‘vida privada’ mais não é do que essa zona de espaço, de tempo, em que eu não sou uma imagem, um objeto. É meu direito político de ser um sujeito que tenho que defender” (BARTHES, 2015, p. 23).

Por fim, destacamos que será também como *Spectator* que Barthes (2015) se interessa pelas fotos e procura analisar o que está em jogo na fotografia. Nessa perspectiva, ele pretende abordá-la, “não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, reparo, olho e penso” (BARTHES, 2015, p. 30). É a partir desse olhar que Barthes (2015) irá se aventurar a analisar algumas fotos.

3.5. *Studium e Punctum*

Ao folhear uma revista, Barthes (2015, p. 30) destaca uma foto, que reproduzimos a seguir, e que retrata apenas “a banalidade (fotográfica) de uma revolta na Nicarágua. Uma rua em ruínas, patrulhada por dois soldados de capacete; em segundo plano, passam duas freiras” (BARTHES, 2015).

Fotografia 1 - Koen wessing: *Nicarágua*, o exército patrulhando as ruas, 1979.



Fonte: Barthes (2015).

Soldados e freiras são “dois componentes heterogêneos visto que não pertenciam ao mesmo mundo” e, a partir da foto onde eles se encontram, Barthes (2015, p. 30) vai tematizar, de início, a noção de *studium* que, não restrita apenas a essa foto, será decisiva para acompanharmos o tipo de análise barthesiana da fotografia. Nos termos do próprio Barthes (2015, p. 34-35), *studium* pode se referir a

uma área, tem a extensão de um campo, que eu reconheço facilmente em função do meu saber, da minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos conseguido, consoante a arte ou a sorte do fotógrafo, mas remete sempre para uma informação clássica, a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e outra: combatentes pobres, vestidos à civil, ruas em ruínas, mortos, dores, o sol e os olhos índios graves. Milhares de fotos são feitas deste campo, e, por essas, eu posso, certamente, sentir uma espécie de interesse geral, por vezes comovido, mas em que a emoção passa pelo circuito razoável de uma cultura moral e política. O que sinto por essas fotos resulta de um afeto médio, quase um treino. Não conseguia encontrar, em francês, uma palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas

creio que essa palavra existe em latim: é o *studium*, que não significa, pelo menos imediatamente, ‘o estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, porque é culturalmente (esta comutação está presente no *studium*) que eu participo nas figuras, nas expressões, nos gestos, nos cenários nas ações (BARTHES, 2015, p. 34 - 35).

Reconhecer o *studium* é descobrir as intenções do fotógrafo, aprová-las ou desaprová-las. É discuti-las interiormente, compreendê-las, pois a cultura a que se liga o *studium* é um acordo feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação que me permite encontrar o *Operator*, viver os pontos de vista que animam e criam a sua prática, mas de certa maneira, é vivê-lo inversamente, segundo o querer e a particularidade de ser *Spectator*. Portanto, antecipando termos que, nesses nossos tempos de *like* e *dislike*, caracterizam os modos como o público reage a fotos difundidas pelo *Facebook* ou pelo *Instagram*. Barthes (2015, p. 15) localiza ainda o *studium* como “o campo do desejo negligente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto/não gosto, *I like/ I don't*. O *studium* é da ordem do *to like* e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio querer; é uma espécie de interesse vago”. Logo, se as fotos têm função de informar, surpreender, representar, dar significação e provocar desejo, na posição de *Spectator*, segundo Barthes (2015), reconheço-as com mais ou menos prazer, para assim investir nelas o seu *studium* - que não é nunca o seu prazer, tampouco sua dor.

Porém, há ainda um segundo termo que Barthes (2015) também retira do latim e que, vem “quebrar” o campo do *studium* e que, de algum modo “salta” da cena retratada: trata-se do *punctum* que, em latim, significa ferida, picada, pequeno orifício, pequeno corte, marca. Convinha a Barthes (2015) essa palavra na medida em que ela evoca a noção de pontuação e sua leitura das fotos não apenas se refere ao contexto no qual elas se inserem (ao *studium*) como também são efetivamente pontuadas, salpicadas por pontos que o tocam de modo surpreendente e até mesmo mortífero: “O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (Barthes, 2015, p. 35).

Assim, para Barthes (2015) as fotos que não lhe despertam tanto o olhar, as fotos pelas quais passa sem se deter, embora possam ser contextualizadas a partir do *studium*, agradando ou desagradando quem as vê, não o tocam porque nelas não lhe foi possível ser capturado pelo *punctum*. Considerando a relação entre *punctum* e a surpresa ou mesmo a contingência, parece-nos possível afirmar que, no *punctum*, uma foto até poderia

mostrar o que Barthes (2015) imagina ser o gesto essencial do fotógrafo, do *Operator*, ou seja, o ato de surpreender alguma coisa ou alguém e esse gesto é realizado com êxito quando é feito sem o conhecimento do sujeito fotografado. Entretanto, há diferença entre essa provocação da surpresa ou de “choque” pelo fotógrafo e o que salta de uma foto como *punctum* porque

o ‘choque’ fotográfico (bem diferente do *Punctum*) consiste menos em traumatizar do que em revelar o que estava tão bem escondido, que é o próprio autor desconhecia ou de que não estava consciente. Por conseguinte, toda uma gama de ‘surpresa’ (é isso que elas são para mim, *Spectator*; mas para o fotógrafo são *performances*) (BARTHES, 2015, p. 41).

Para Barthes (2015) não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum*, quando ambos se encontram presentes. A partir da foto da extraída da Guerra da Nicarágua, Barthes (2015, p. 51-52) afirma:

Trata-se de uma co-presença, é tudo o que se pode dizer: as freiras estavam presentes, passando ao fundo, quando Wessing fotografou os soldados da Nicarágua. Do ponto de vista da realidade (que é talvez o do *Operator*), toda uma casualidade explica a presença do ‘pormenor’: a Igreja está implantada nesses países da América Latina, as freiras são enfermeiras, deixam-nas circular, etc. Mas, do meu ponto de vista de *Spectador*, o pormenor é dado por acaso e mais nada; o quadro em nada é composto segundo uma lógica criativa; a foto é, sem dúvida, dual, mas essa dualidade não é motos de qualquer desenvolvimento, como acontece no discurso clássico. Para perceber o *punctum*, nenhuma análise me seria, portanto, útil (mas talvez, veremos, por vezes, a recordação: basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha de a perscrutar (não serviria de nada), que, apresentada em plena página, eu a receba em pleno rosto.

São esses pormenores que animam Barthes (2015) e o estimulam no seu interesse por certas fotos e o que elas lhes apresentam como *punctum*. Um detalhe gracioso lhe fascina o olhar e tem caráter não intencional, como algo que escapa da consciência do fotógrafo, “[...] como um suplemento inevitável que, inconscientemente, o olho da câmera raptou para sempre sobre a chapa metálica do filme fotográfico” (FORTINI, 2015, p. 66).

Tomando algumas fotos para sua análise, Barthes (2015) descreve algumas de suas aventuras. Para ele, apresentar o *punctum* é também uma forma de se entregar. Assim, através de uma fotografia de James Van der Zee, intitulada *Retrato de família*, de 1926, Barthes (2015, p. 52), relata:

Aqui está uma família de negros americanos [...]. O *studium* é claro: interesse-me com simpatia, como um bom homem culto, por aquilo que a foto diz, porque ela fala (é uma boa foto); ela conta a respeitabilidade, o familialismo, o conformismo, o ar domingueiro, um esforço de promoção social para ostentar atributos do Branco (esforço comovente, de tal forma é ingénuo). O espetáculo interessa-me, mas não me fere. O que me fere, caso curioso, é a cintura larga da irmã (ou da filha) – ó ama negra-, os seus braços cruzados atrás das costas, à maneira de uma colegial, e, sobretudo, *os sapatos de presilha* (por que razão

um estilo tão marcadamente fora de moda me sensibiliza? Quero dizer: para que data me remete?). Esse *punctum* provoca em mim uma grande benevolência, quase que um enternecimento. Todavia, o *punctum* não tem acepção de moral ou de bom gosto; o *punctum* pode ser bem ou mal-educado.

Fotografia 2 – James Van der Zee: *Retrato de família*, 1926.



Fonte: Barthes (2015).

Para Barthes (2015) o *punctum* possui, muitas vezes, uma força metonímica em expansão, isto é, no *punctum* há potencialmente uma relação de continuidade, a substituição de um termo por outro, devido sua relação, sua proximidade no sentido. Diante de uma foto de Kertész, de 1921, Barthes (2015) relata que esta fotografia representa um cigano cego, que toca um violino e é conduzido por um “miúdo”. O que

Barthes (2015) vê, através “desse olho que pensa”, e que, desse modo, o faz acrescentar qualquer coisa à fotografia, é a certeza de que isso ocorre na Europa Central devido a calçada de terra batida captada nessa foto:

Percebo o referente (aqui, a fotografia ultrapassa-se realmente a si própria: não será essa a única prova da sua arte? Anular-se como *médium*, deixar de ser um signo, passando a ser a própria coisa?), reconheço perfeitamente os povoados que atravessei quando, há tempos, viajei pela Hungria e pela Roménia (BARTHES, 2015, p. 54)

Ainda quanto à análise do pormenor, do detalhe não-intencional, sobre o *punctum* barthesiano, Fortini (2015, p. 67) elucida que “[...] o *punctum* é algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador porque o olhar não é capaz de capturar. Ele somente patina sobre essa superfície, pois o *punctum* se apresenta no campo cego da imagem[...]”.

Para Barthes (2015) se nem todos pormenores o ferem, é porque eles existem a partir da intencionalidade do fotógrafo. Como exemplo, ele aborda a foto de William Klein, em 1961, na qual a cabeça monstruosa do personagem não lhe chama a atenção de modo algum, pois para Barthes (2015) se trata de um artifício da captação da imagem:

Por isso, o pormenor que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional e, provavelmente, não deve sê-lo; ele encontra-se no campo da coisa fotografada como um suplemento simultaneamente inevitável e gracioso. Ele não comprova obrigatoriamente a arte do fotógrafo; apenas diz que o fotógrafo estava lá ou, de um modo ainda mais simples, que ele não podia fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total (como teria podido Kertész separar a calçada do violinista que nela passeia?). A visão do fotógrafo não consiste em ver, mas em estar lá (BARTHES, 2015, p. 58).

Como outro indício do que vem a se constituir como *punctum*, Barthes (2015) expõe um pormenor que o toma em toda sua leitura. É o que se configura, para ele, uma mutação de seu interesse. Assim, através de qualquer coisa que marca, punge, toca, a foto deixa de ser uma qualquer: “Essa qualquer coisa fez *tilt*, provocou em mim um pequeno estremecimento, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório)” (BARTHES, 2015, p. 58). Enquanto o *studium* dá lugar a um sentimento vago, preguiçoso, uma falta de atenção ou até certo desprendimento com relação às fotografias, no *punctum* a foto se ativa e fere quem a vê com o que parecia não estar ali representado, retratado e, assim, para Barthes (2015, p.58), mesmo se, por “artifício de linguagem”, se diz que vai “se revelar uma foto, [...] aquilo que a ação química revela é o irrevelável, uma essência (de ferida), aquilo que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob a forma de insistência (do olhar insistente) ”.

Uma importante explicitação de como o *studium* é sempre codificado e o *punctum* dele se diferencia por não o ser, pode ser encontrada na seguinte análise que Barthes (2015) faz de uma foto que reproduzimos logo após a citação:

Na sua época (1882), Nadar fotografou Savorgan de Brazza rodeado por dois jovens negros vestidos à marinheiro; um dos dois marujos, estranhamente, colocou a mão sobre a coxa de Brazza; este gesto incongruente tem tudo para chamar atenção, para constituir um *punctum*. E, contudo, não o é, porque, quer o queira quer não, eu codifico imediatamente a atitude como extravagante (para mim, o *punctum* são os braços cruzados do outro marujo). Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me. A incapacidade de dar um nome é um sintoma característico de perturbação.

Fotografia 3 – Nadar: *Savorgan de Brazza*, 1882.



Fonte: Barthes (2015).

Assim, Barthes (2015, p. 61) não deixa de relatar que, por vezes, em um tempo depois e distante da fotografia, o *punctum* possa se revelar, mesmo que demasiado tarde, tal como lhe aconteceu com outra foto que também apresentaremos: “Ao ler a foto de Van der Zee, eu julgava ter detectado aquilo que me comovia: os sapatos de presilha da negra endomingada”, mas apenas posteriormente é constatado que “o verdadeiro *punctum* era o colar desta moça”.

No caso dessa foto, o *punctum* se vincula, inclusive, a uma lembrança pessoal e o tempo que ele requer para ser melhor localizado ganha a forma de uma “latência”:

[...] porque (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro torcido) que eu sempre vira usado por uma pessoa da minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado numa caixa de velhas jóias de família (essa irmã do meu pai nunca casara, vivera sempre como solteirona com a mãe e eu sempre sentira pena dela, pensando na tristeza da sua vida provinciana). Acabara de compreender que, por muito imediato e incisivo que fosse, o *punctum* podia dotar-se de uma certa latência (mas nunca de um exame) (BARTHES, 2015, p. 61-64)

Para Barthes (2015) o melhor acesso para uma foto é fechar os olhos. Pois com os olhos fechados se faz “falar a imagem em silêncio”. A foto o toca, quando o “blábláblá” vulgar que pode tomar a forma de técnica, reportagem, realidade, arte ou, acrescentaríamos, do próprio *studium*, é retirado. Assim, ao fechar os olhos e nada dizer, o pormenor invade, sozinho, Barthes e o afeta.

Em outra tentativa de explicitar ainda mais sua definição de *punctum*, Barthes (2015, p. 65) o afirma como “aquilo que eu acrescento à foto e que, no entanto, já lá está”. Verificamos que se trata, portanto, de um suplemento que, como tal, faz parte da foto, ao contrário do *studium* que, embora também componha a foto, não lhe é um a mais. Assim, mais uma vez, outra foto comentada por Barthes (2015) e reproduzida a seguir, serve-nos para delimitar as diferenças entre *studium* e *punctum*: “Às duas crianças deficientes de Lewis H. Hine eu não acrescento, de modo nenhum, a degenerescência do perfil” porque “o código”, ou explicitamos, o *studium*, “di-lo antes de mim, toma o meu lugar, não me deixa falar” e, assim, também explicitamos, o *punctum* é “o que eu lhe acrescento e que, evidentemente, já está na imagem – é a gola, a ligadura” (BARTHES, 2015, p. 65).

Fotografia 4 – Lewis H. Hine: *Deficientes mentais numa instituição*, Nova Jérсия, 1924.



Fonte: Barthes (2015).

Ao se indagar se tal acréscimo na imagem ocorreria também no cinema, Barthes (2015) aponta que isso não seria possível, pois o ecrã no cinema funciona por movimento, não permitindo, por um tempo, fecharmos os olhos e retomarmos a mesma imagem estática. Por isso, diferente do cinema, “quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não significa apenas que as personagens que ela representa não se mexem; significa que não saem de lá: estão anestesiadas e fixadas” (BARTHES, 2015, p. 65), mas com o *punctum*, cria-se ou adivinha-se um ponto cego no que a foto mesmo enquadra. Essa referência a um ponto cego demarca a diferenciação feita por Barthes (2015) entre a foto erótica e a foto pornográfica: enquanto a fotografia pornográfica geralmente representa o sexo em sua forma fixada e já esperada, ela tenderia a não dar lugar a qualquer *punctum*, mas a fotografia erótica, por não mostrar e tomar o sexo como objeto central, atrai o espectador para além do seu quadro, animando quem a vê a partir de um ponto cego que ela não revela, demonstrando-nos como. Portanto,

O *punctum* é [...] uma espécie de fora-de-campo subtil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver: não apenas para ‘o resto’ da nudez, não apenas para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser em que a alma e o corpo se misturam (BARTHES, 2015, p. 67-69).

Ao iniciar uma segunda parte do seu livro, tomado pelas fotos da sua mãe, que recentemente havia falecido, Barthes (2015) reflete sobre a importância de se retroceder no tempo para a compreensão de certas fotos. A partir de uma foto de sua mãe no Jardim de Inverno, propõe seu novo percurso: “Decidi então tirar toda a Fotografia (a sua natureza) da única foto que verdadeiramente existia para mim e de a tomar, de certo modo, como guia para minha última investigação” (BARTHES, 2015, p. 83). Daí em diante, Barthes (2015) compreendeu que era preciso investigar a evidência da fotografia não pela ótica do prazer, mas pela relação entre amor e morte, entre o afeto e o que esteve ali e foi capturado pelo fotógrafo.

Nessa nova etapa, nota que toda a fotografia é, de certo modo, co-natural a seu referente e este é diferente do que concerne a outros sistemas representacionais: “Chamo referente fotográfico não a coisa facultativamente real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 2015, p. 87). Assim, se a pintura é capaz de simular a realidade e, tanto quanto o discurso, pode tomar referentes falsos, a fotografia, para Barthes (2015) é diferente, pois nunca se pode negar que a coisa esteve lá e, neste estado, há uma dupla posição que coexiste: a de realidade e a do passado. Trata-se do noema da fotografia, da referência que constitui seu fundamento como “Isto-foi”, inacessível, mas, ao mesmo tempo, presente na foto:

Em latim [...], dir-se-ia sem dúvida: *'interfuit'*, aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*). Esteve lá e, contudo, imediatamente separado; esteve absolutamente, indelutavelmente presente, e, todavia, já diferenciado. (BARTHES, 2015, p. 87).

Barthes (2015) também destaca que a natureza da fotografia é a pose e pouco importa a duração dessa pose, porque ela não se apresenta, a seu ver, como uma atitude do alvo da foto, tampouco a uma técnica utilizada pelo *Operator*, mas se trata de uma expressão de uma intenção de leitura, ao apreciar uma foto: “[...] incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho. Faço recair a imobilidade da foto presente no disparo passado, e é essa a paragem que constitui a pose” (BARTHES, 2015, p. 88). Uma nova diferenciação entre cinema e fotografia é realizada: na fotografia, o objeto está estático, alguma coisa ou alguém se postou diante da câmera e foi alvo de uma captura enquanto que, no cinema, alguma coisa ou alguém atravessou diante da câmera e foi apreendida (o) em seu processo de movimento.

As relações entre referente, morte e pose em uma foto, bem como o que, a partir dela, nos afeta parece-nos muito bem apreendidas na análise realizada das fotos de cadáver:

Nesse caso, se a fotografia se torna horrível é porque certifica, por assim dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é uma imagem viva de uma coisa morta. Porque a imobilidade da foto é como que o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo. Atestando que o objeto foi real, ela leva sub-repticiamente a pensar que ele está vivo, devido a essa armadilha que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno. Mas, deslocando esse real para o passado (isto foi), ela sugere que ele está morto. Por isso, mais vale dizer que a característica inimitável da Fotografia (o seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trata de objetos) em carne e osso ou ainda em pessoa. (BARTHES, 2015, p. 89)

Tanto para Barthes (2015) como para Sontag ([1933] 2004) há uma historicidade na imagem fotográfica, a fotografia é não somente uma via de acesso, como também atesta o fato ocorrido. Por sua vez, essa perspectiva da história contida na fotografia é evidenciada por Barthes (2015) quando ele se refere a uma foto de escravo destacando o fato de que a escravatura, o horror de se escravizar pessoas, ocorreu e a foto é a própria emanção de tal referente.

Associado à adesão do referente na foto, para Barthes (2015) foi fundamental o papel dos químicos na invenção da fotografia: a partir da descoberta de dois sais de prata e da captação de imagens através deles, com a retenção da emanção de luz refletida nos objetos e/ou nas pessoas, um corpo real se afirma, na forma de foto, como o que esteve ali. Daí a riqueza da fotografia e sua poética: “o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal preciso, a prata (monumento de luxo). E a isto acrescentar-se-ia a ideia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo” (BARTHES, 2015, p. 91).

Ao demarcar a relação da foto com o que esteve ali e foi capturado a fotografia, Barthes (2015) assegura-nos o fato de se ver algo que realmente existiu, isto é, o real estado do passado, simultaneamente o real e o passado, o fato de algo ter estado ali. A partir dessa relação com o tempo, a fotografia estabelece uma presença imediata no mundo, mais do que qualquer outra arte, e essa presença possui, além de um caráter político, a dimensão metafísica de uma certeza: “a Fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que foi” (BARTHES, 2015, p. 95). Portanto, a fotografia pode até mentir ao enquadrar algo com alguma tendenciosidade, mas ela nunca mente sobre sua existência: “Toda a fotografia é um certificado de existência” (BARTHES, 2015, p. 98). O que importa é o fato de que uma foto possui

força verificativa, que não incide sobre o objeto propriamente, sobre o objeto fotografado, mas sobre o tempo que a foto corporifica e, por isso, “de um ponto de vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autentificação sobrepõe-se ao poder de representação” (BARTHES, 2015, p. 99), demarcando na foto, a nosso ver, uma sobreposição do tempo quanto ao referente. Para Barthes (2015), na fotografia o tempo é retido, imobilizado. Mesmo no caso de uma foto atual, que retrata algo presente no nosso tempo, o enigma da inatualidade da fotografia, ao retratar o que estava ali, se impõe.

Também nos interessa, nesta dissertação, considerando a abordagem, no próximo capítulo, das fotos reunidas por Larry Clark em *Tulsa*, do que se destaca tanto para Sontag ([1933] 2004), quanto para Barthes (2015): a fotografia como essencialmente violenta.

Quanto a Barthes (2015), a fotografia é violenta não porque nas fotos se mostre alguma violência, mas porque elas “enchem a vista” e, nelas, nada se pode transformar ou recusar e, portanto, os fotógrafos que se dedicam, por exemplo, à captação da atualidade, “não sabem que são agentes da Morte” e registram “o modo como nosso tempo assume a Morte: sob álibi denegador do terrivelmente vivo, de que o fotógrafo é, de certa forma, o profissional” (BARTHES, 2015, p. 103). Nesse mesmo contexto Barthes (2015) considera a existência de uma relação da fotografia com o modo como passamos a lidar com a morte afastando-a de nosso dia-a-dia, especialmente a partir da segunda metade do século XIX:

Talvez nessa imagem que produz a Morte, pretendo conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, uma espécie de mergulho brusco na Morte literal. A Vida/a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, aquele que separa a pose inicial do papel final (BARTHES, 2015, p. 103).

Temos, então, segundo Barthes (2015), um paradoxo: o mesmo século em que se criou nossa concepção de história foi também o qual se inventou a fotografia e, se na história há um aspecto positivo da memória inventada ou recuperada, abolindo o tempo mítico, com a fotografia temos o testemunho fugaz de tudo e onde até mesmo o que foi desaparece. Logo:

a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento. E, sem dúvida, o espanto do ‘Isto-foi’ também desaparecerá. Já desapareceu (BARTHES, 2015, p. 104-105).

A morte e mesmo a violência, na fotografia, também se apresenta na foto que amarelece, que se apaga e que um dia tornar-se-á lixo. Ao investigar esse efeito do tempo na foto, Barthes (2015) anuncia outro estigma, outro *punctum*. “Este novo *punctum*, que

já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema ‘Isto-foi’, a sua representação pura” (BARTHES, 2015, p. 107). Nesse contexto, analisando a fotografia de Alexander Gardner, realizada em 1865 e retratando o jovem Lewis Payne, assassino de um Secretário de um Estado norte-americano, Barthes (2015) demarca que a foto é bela e que o rapaz também é belo e, nessa apreensão da beleza temos o *studium* enquanto que o *punctum* é: “ele vai morrer” e isso nos permite ler, ao mesmo tempo: “isto será e isto foi”, dando-nos o passado absoluto da pose, a morte no futuro e a ferida da descoberta dessa equivalência por meio da foto.

A fotografia torna-se então um *médium* estranho, apresentando-se como “[...] uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, partilhada (por um lado, não está lá, por outro, isso existiu realmente). A imagem louca, tocada pelo real” (BARTHES, 2015, p. 126).

3.6. O ato fotográfico

Enquanto Barthes (2015) se interessou particularmente pelo que a fotografia provocava no *Spectator*, Sontag ([1933] 2004), além de se ocupar dos impactos imagéticos das fotos sobre quem as vê, dedicou-se ao próprio ato de fotografar considerando-o, em sua essência, como um modo de não-intervenção. Ela exemplifica isso com o fotojornalismo, ou seja, com situações nas quais os fotógrafos, por vezes, têm que escolher entre salvar uma vida ou disparar o botão para fazer a foto. Assim, embora incompatível com a intervenção tomada em um sentido físico e motor com relação ao que é fotografado, a utilização da câmera exige uma participação: apesar de a câmera assegurar uma posição de distância do objeto, ainda assim, o ato de fotografar é em si um modo de participação.

Dubois (2012) também situa em termos próximos ao de Sontag ([1933] 2004) o que se apresenta com a fotografia: o que se fotografa é, exatamente, o acontecimento de se estar tirando uma foto, o que se configura é o ato de se fotografar. Logo, uma foto não é apenas uma imagem que se forma, mas também, e em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, “uma imagem-ato, estando compreendido que esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto de produção propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação” (DEBOIS, 2012, p. 15). A fotografia é

inseparável de toda sua enunciação, como experiência de imagem, como objeto totalmente pragmático. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava na ‘ausência do homem’, implica de fato ontologicamente a questão do sujeito, e mais especialmente do sujeito em processo (DUBOIS, 2012, p. 15).

Podemos dizer que o sujeito não se encontra somente no processo do ato de fotografar, mas também no processo da sua própria constituição diante da imagem que irá se formar com esse ato. Vale lembrar, no contexto desse impacto provocado por todo ato fotográfico, a experiência, inclusive duplamente fatal para o fotografado e o fotografado, do que se apresentou literalmente como um dilema “entre salvar uma vida ou fotografar”, quando o fotógrafo “Kevin Carter disparou, em 1993, no Sudão, a foto que lhe viria a custar a vida”: ele paradoxalmente se eternizou como “fotógrafo sul-africano na galeria dos maiores repórteres fotográficos” (JN, 2019), registrando o que viu e o que muita gente também passou a ver, ou seja, a imagem de um abutre e de uma criança desnutrida, a metáfora da fome que devastava e matava, no Sudão. Sabemos que esse fotógrafo disparou a câmara e captou a imagem que, pouco tempo depois, ao entrar no avião e voar para New York, foi publicada no *Times* e, em 1994, ganhou o prêmio Pulitzer, mas ele

não suportou a glória de uma imagem que lhe recordaria a sua própria mortalidade, a sua própria face humana, que naquela tarde de 1993, no Sudão, se deixou dominar pelo brio profissional de capturar a imagem que melhor demonstrasse a tragédia que varria o Sudão. Conseguiu-o. O Mundo viu, nessa foto, a morte e a fome, a morte pela fome. A opinião pública apressou-se a julgar e a condenar sumariamente a alegada frieza com que teria agido Kevin Carter, considerando que o fotógrafo poderia, e deveria ter feito alguma coisa para salvar a criança. Kevin sentiu o mesmo e foi essa dor que o levou a pôr termo à própria vida, incapaz de suportar a ideia de não ter ajudado a salvar uma vida (JN, 2019).

Este relato sobre Kevin Carter não somente nos ajuda a demonstrar como o ato de fotografar, captar um instante, é marcado por uma não-intervenção quanto ao que é apreendido, como também nos convoca a ter outra posição, mesmo que se perca a foto, uma posição orientada por um dever social, uma ética mais além do registro fotográfico, configurando-nos como uma importante (e trágica) referência para refletirmos sobre como as produções de imagem são realizadas e consumidas em nossos dias. Nesse contexto, parece-nos oportuna a seguinte formulação: “embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva” (SONTAG, [1933] 2004, p. 22-23). Assim, ainda segundo Sontag ([1933] 2004), tirar fotos é

interessar-se pelo que é fotografado e querer mantê-lo em seu *status quo*, é ser cúmplice no que está prestes a se tornar digno de fotografia, transformando-o em tema de interesse.

O ato de fotografar, por vezes, pode ser encarado como maldoso, revelando temas tabus, indecorosos ou mesmo marginais, tal como Sontag ([1933] 2004) exemplifica referindo-se ao trabalho de Diana Arbus. Sabemos, lendo Sontag ([1933] 2004) que essa fotógrafa sempre realizou seu trabalho fotográfico com uma carga de maldade e, quando fotografou pela primeira vez, sentiu-se “perversa”, inclusive porque, em sua época, fotografava o que era difícil de ser visto. Porém, indo além, tanto quanto Arbus, de uma concepção conservadora e retrógrada sobre a maldade na fotografia, Sontag ([1933] 2004) questiona:

o que vem a ser, exatamente, o aspecto perverso de tirar fotos? Se os fotógrafos profissionais têm, muitas vezes, fantasias sexuais quando estão atrás da câmera, talvez a perversão resida no fato de que essas fantasias sejam, ao mesmo tempo, plausíveis e muito impróprias [...]. Com efeito, usar uma câmera não é um modo muito bom de aproximar-se sexualmente de alguém. Entre o fotógrafo e seu tema, tem de haver distância. A câmera não estupra, nem mesmo possui, embora possa atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar e, no extremo da metáfora, assassinar - todas essas atividades que, diferentemente do sexo propriamente dito, podem ser levadas a efeito à distância e com certa indiferença (SOTANG, [1933] 2004, p. 23).

Tal como os carros ou as armas, as câmeras são máquinas prontas a disparar, mas, diferentes dos automóveis, para Sontag ([1933] 2004) elas não são letais mesmo que exista algo de predatório no ato de fotografar:

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinado sublimado - um assassinado brando, adequado a uma época triste e assustada (SONTAG, [1933] 2004, p. 25).

Se Sontag ([1933] 2004) tematiza a morte na foto a partir do que esta retrata de modo objetificado, Barthes (2015) não apenas também o constata como ainda vê ressurgir, na própria foto, o que outrora estava morto. Assim, evocando o “ente ausente”, Barthes (2015) demarca sua presença na foto como um vivo retorno do morto destacando-nos “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia ” (BARTHES, 1984, p. 20). Sontag ([1933] 2004, p. 25) também considera que, “no fim, as pessoas talvez aprendam a encenar suas agressões mais com câmeras do que com armas”, mas – e verificamos isso bastante hoje em dia – “o preço disso será um mundo ainda mais afogado em imagens”.

Essa referência de Sontag ([1933] 2004) ao disparo da foto permite-nos retornar à concepção de Barthes (2015) de que o órgão do fotógrafo não é o olho e sim o dedo, ou

seja, aquilo que o faz disparar a câmera. Consideramos que analogia de Sontag ([1933] 2004) entre “atirar/disparar” uma foto ou fazê-lo com um revólver se vale, além da relação de toda foto com a violência, da palavra inglesa *shooting*, que designa essas duas ações. Vale também lembrar que esse termo será utilizado por Larry Clark porque, no mundo dos usuários de drogas, a menção a injetar ou fazer uso de drogas se faz também com a mesma palavra – *shooting*– e seus derivados.

A violência que se interpõe na foto também se destaca quando a vida se mostra mais precária, provocando que mais imagens sejam produzidas, que “tiros/disparos” sejam feitos com as câmeras:

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo (SONTAG, [1933] 2004, p. 26).

3.7. O que a foto imprime, marca, traça, registra

Dubois (2012) sublinha que, antes de qualquer pretensão representativa de por uma imagem reproduzir a feição de um objeto, a fotografia é, essencialmente, da ordem da impressão, da marca, do traço e do registro. Dubois (2012) toma, então, a foto como da ordem do que Peirce designou como “índice” e, portanto, diferente do que esse semioticista definiu como “ícone” e como “símbolo”:

Para me adiantar (muito), direi apenas que os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral. [...]. Neste estágio, devemos sobretudo observar que a fotografia, por seu princípio constitutivo, distingue-se fundamentalmente de sistemas de representação como a pintura ou o desenho (dos ícones), bem como dos sistemas propriamente ditos linguísticos (dos símbolos), enquanto se apresenta muito significativamente com signos como a fumaça (índice de fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento), o esperma (resíduo do gozo), as ruínas (vestígios do que estava ali) etc.

Essa concepção da fotografia como “índice” faz com que ela possa ser comparada ao “bronzamento dos corpos, essa exposição da pele [...] à ação dos raios solares que vêm ali depor sua marca dolorosa, avermelhada e depois mais escura, às vezes reservando em certos locais da anatomia zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de algo que esteve ali e se interpôs na exposição” (DUBOIS, 2012, p. 61).

Através do índice, segundo a concepção de Peirce que Dubois (2012, p. 63) aplica à fotografia, destaca-se a relação inclusive física do signo com o seu referente:

Entre muitos exemplos de índices evocados por Pierce, tomemos o catavento que indica a direção do vento, o quadrante solar que marca a hora [...], a fumaça que assinala o fogo, o gesto de apontar com o dedo, o nome próprio etc. Todos os signos que não significam de fato por eles próprios, mas cuja significação é determinada por sua relação efetiva com o seu objeto real, que funciona dessa maneira como sua causa, tanto quanto como seu referente.

Essa conexão existencial com o referente é o que distingue radicalmente o índice das outras categorias de signos como, por exemplo, o que Peirce, segundo Dubois (2012) apresenta como sendo os “ícones” e os “símbolos”. Não se trata, aqui nesta dissertação, de retomar, mesmo de modo esquemático ou breve, a tríade semiótica peirceana constituída pelo “índice”, pelo “ícone” e pelo “símbolo”. A nosso ver, o que importa é explicitar, como temos procurado fazer, o que determinou Dubois (2012) a privilegiar a foto, como signo, na categoria do índice, mesmo que esse autor considere também que certos efeitos deslocariam a imagem fotográfica para o que poderia ser considerado um ícone ou, ainda, um símbolo. Por conseguinte, para ele, a fotografia não é necessariamente analógica, mas, sobretudo, indiciária.

Para destacar essa dimensão indiciária, o próprio processo químico por meio do qual uma foto é produzida já é suficiente, além e demarcar certa independência entre a fotografia e a máquina fotográfica:

Por um lado, no plano técnico, [...] o aparelho de fotografar não é, em princípio, indispensável para que haja fotografia – como se todo o dispositivo ótico (a câmera obscura, o dispositivo de captação de imagem) intervisse apenas secundariamente, em segunda mão, com relação ao dispositivo químico (sensibilização, revelação e fixação), dado como único essencial e propriamente constitutivo. Por outro, na mesma ordem de sequência, mas num nível mais teórico, isso quer dizer que a imagem obtida nessas condições mínimas não é *a priori* mimética, não é necessariamente à imagem (a semelhança) do objeto do qual é o traço. É certo que acontece de as fotos se parecerem com objetos, pessoas, situações - é até mesmo o efeito geral -, mas justamente esse analogismo figurativo não passa de um efeito, não é primordial, resulta de uma certa organização dos cristais de haleto de prata da emulsão, que reagem ao impacto dos raios luminosos emitidos ou refletidos pelos objetos do mundo exterior constituindo *plagas* mais ou menos diferenciadas, que se estruturam aos poucos em imagens eventualmente reconhecíveis como tendo as mesmas aparências que as dos objetos dos quais emanam. São, portanto, leis físicas (as próprias para a projeção de raios luminosos numa superfície fotossensível) que determinam a relação entre os objetos de partida e seus efeitos no suporte fotográfico. (DUBOIS, 2012, p. 67).

Dubois (2012), nesse contexto, chega mesmo a relembrar o fotograma, ou seja, o tipo de fotografia que dispensa a utilização da máquina fotográfica: através da captação de luz no positivo, no papel fotossensível (o que impede a sua reprodução, sua cópia, antes da era digital) a imagem final aparenta, na maioria das vezes, um jogo de sombras no qual é difícil reconhecer uma imagem mimética ou figurativa.

O que se imprime, marca, traça e registra em uma foto confere-lhe, juntamente com sua dimensão indiciária, uma singularidade, ou seja, ao que só a foto pôde literalmente retratar:

A partir do momento em que se considera que o índice (a imagem fotográfica, no caso) se define constitutivamente como a impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo, torna-se evidente que essa marca indiciária é única em seu princípio: remete apenas a um referente, o 'seu', o mesmo que a causou. O traço (fotográfico) só pode ser, em seu fundo, singular, tão singular quanto seu próprio referente. Como representação por contato, não significa a princípio um conceito; antes de qualquer outra coisa, designa um objeto ou um ser particular no que ele tem de absolutamente individual (DUBOIS, 2012, p. 72).

Dubois (2012), então, a partir dessa abordagem pierceana da foto, retorna a Barthes (2015, p. 12):

Aquilo que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma única vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais vai poder se repetir existencialmente. Nela o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela remete sempre o *corpus* de que necessito para o corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal, o *Tal* (tal foto e não a Foto), em suma, a *Tuché*, a Ocasão, o Encontro, o Real em sua expressão fatigável.

A foto serve como atestação, testemunho quanto a uma procedência do que foi apreendido e sem ter qualquer relação com a significação:

Se de fato a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único, isso quer dizer, por outro lado, que no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia, está só pode remeter à existência do objeto do qual procede. E a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentifica. Mas nem por isso esse fato implica que ela significa. Muitas anedotas, múltiplos usos poderiam ser evocados nessa perspectiva, desde a 'foto como prova' até a foto de identidade [...] (DUBOIS, 2012, p. 73).

Essa função atestar é também o que evoca Barthes (2015) com seu "isso foi", algo que "esteve ali" e, agora, posso comprová-lo graças à imagem fotográfica.

Por sua vez, pelo princípio de designação, de acordo com Dubois (2012), o traço indiciário próprio à foto aponta o que ela dá a ver, tal como quando se mostra algo com o dedo e que literalmente, como nos diz a expressão, *nos salta aos olhos*. Nesse contexto, Dubois (2012, p. 76) nos faz reencontrar a referência ao *punctum* destacado por Barthes: "o índice fotográfico aponta com o dedo. Pode-se até considerar que o índice não passa desse poder de mostrar, pura força designadora 'vazia' de qualquer conteúdo. Pierce bem dizia: 'o índice nada afirma, só diz: Ali'". Guy Le Querrec, repórter fotográfico, destaca também com precisão essa função indiciária e designativa de uma foto: "Para mim, a fotografia serve para isso: apontar algo a alguém. [...]. É: 'Você viu?' Para a criança, o

você viu é tabu. Não se sente bem apontar. Se fotógrafo, é talvez porque seja alguém que aponta contrariado” (Guy Le Querrec, 1980, p. 120 *apud* DUBOIS, 2012, p. 76).

Ao examinar o que a foto designa, Dubois (2012) valoriza sua força de expansão metonímica e também nos faz reaproximar de Barthes (2015) quando, a propósito do *punctum*, ele afirma: “Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é muitas vezes metonímica” (BARTHES, 2015, p. 54). Uma passagem de Derrida, citada por Dubois (2012) também nos ajuda a apreender como a foto como índice ganhar, no *punctum*, uma espécie de intensidade expressa de modo metonímico:

Lembramo-nos que o *punctum* está fora de campo e fora de código. Lugar de singularidade insubstituível do referencial único, o *punctum* irradia e, o que é mais surpreendente, presta-se para a metonímia. E, a partir do momento em que se deixa arrastar pelas escalas de substituição, pode invadir tudo, objetos e afetos. Esse singular que não está em parte alguma no campo, eis que mobiliza tudo e por toda parte, pluraliza-se [...] O *punctum* [...] induz à metonímia, é a sua força, ou mais que sua força, sua *dynamis*, em outras palavras, seu poder, sua virtualidade (DERRIDA 1981, p.286 *apud* DUBOIS, 2012, p. 77-78).

Assim, segundo Dubois (2012) uma “pulsão metonímica” mobiliza verdadeiramente a fotografia porque, partindo de um simples ponto – ou seja, do *punctum* –, de um quase nada, afeta, se espalha, invade todo um campo de referências, implicando quem vê na foto o próprio “experimento do processo fotográfico”. Destaca-se também, nesse mesmo contexto, a fotografia como um ato preliminar a toda semântica; e uma foto se apresenta radicalmente diferente de toda outra forma de representação:

Em suma, não é uma aposta menor dessa lógica do índice colocar radicalmente a imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que a faz ser, quer este passe pelo receptor, pelo produtor, quer pelo referente imagem. Espécie de imagem-ato absoluta, inseparável de sua situação referencial, a fotografia afirma por aí sua natureza fundamentalmente pragmática: encontra seu sentido, em primeiro lugar, em sua referência. Trata-se aqui de um ponto incontornável. Por mais que se diga que essa ou aquela foto acaba por encontrar seu sentido nela mesma, que sua carga simbólica excede seu peso referencial, que seus valores plásticos, seus efeitos de composição ou de textura fazem dela essa autonomia e essa plenitude de significações só se instituem para virem revestir, transformar, preencher posteriormente, sob a forma de efeitos, uma singularidade existencial primitiva que, num determinado momento e num determinado local, veio se inscrever num papel tão bem qualificado de ‘sensível’. Essa necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação (DUBOIS, 2012, p. 79).

Para tratar o que faz do índice-foto uma categoria singular e que, inclusive, o distingue de outros traços indiciários como uma marca de passos na areia ou uma cicatriz no corpo, Dubois (2012) faz três considerações importantes sobre a noção de índice fotográfico.

A primeira consideração é que devemos ter cuidado para não confundirmos a existência física do objeto com uma explicação de seu sentido. Afinal, a foto não interpreta, não comenta, não explica: ela é, segundo Dubois (2012), nua, muda, plana, fosca e, como tal, mostra, aponta, simplesmente, signos semanticamente vazios. Ao apontar o vazio, mantém-se essencialmente enigmática, mesmo que faça referência a algo ou alguém.

A segunda consideração recai sobre a “gênese automática” da fotografia, o momento da impressão da imagem e que, para Dubois (2012), nunca deve ser esquecido, para que não sejamos enganados por uma espécie de epifania do absolutismo da referência. Certamente, “há gestos e processos, totalmente ‘culturais’, que dependem por inteiro das escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto sociais” (DUBOIS, 2012, p. 85) e o princípio de impressão que se registra como foto se faz entre um antes e o depois. Em outras palavras: há, por um lado, a escolha do fotógrafo de retratar um assunto, em algum lugar, em certo tempo e que o faz operar uma série de configurações como exposição à luz, foco, etc e, por outro lado, e, na revelação e na definição da tiragem, outras escolhas e configurações se efetivam. Entre essas duas séries de escolhas, temos a fração de segundo em que se opera a transferência luminosa e “é somente então, nesse momento infinitesimal, nesse recuo, nessa vacilação da duração que a foto é puro ato-traço, tem uma relação de imediato pleno, de co-presença real, de proximidade física com o seu referente” (DUBOIS, 2012, p.86). Logo é somente aí, no limiar da luz que se projeta do objeto e a impressão que ela marca na película, que o homem não pode intervir, é somente a este momento que se pode tomar a fotografia como uma mensagem sem código e, “afora isso, afora o próprio ato da exposição, a foto é imediatamente (re) tomada, (re) inscrita nos códigos” (DEBOIS, 2012, p. 86). Códigos estes que nunca mais a abandonarão e poderão se impor até como mais importantes do que o próprio instante da produção de uma foto e que se marca também como uma falha, um instante que é esquecido:

Essa falha, com certeza fundamental, não deixará de ter consequências, mas, repitamos, aí só existe uma falha (ou um ponto), um instante de esquecimento dos códigos [...]. Será preciso, porém ter em mente que esse instante constitutivo é literalmente delimitado, encerrado, apertado pelas formas culturais da representação cujo trabalho sempre terminará, afinal de contas, marcando mais ou menos a mensagem fotográfica (DUBOIS, 2012, p. 86).

Por fim, em sua terceira consideração sobre os limites da aplicação da noção de índice à fotografia, Dubois (2012) introduz a necessidade de uma separação, um corte, uma distância no próprio centro do aparato. Assim, por insistir, quanto à fotografia, na

conexão física, no contato ativo entre o signo e o referente, Dubois (2012) considera que essa insistência poderia nos fazer crer que o índice é regido por uma espécie de “pulsão à identificação”, como se o ideal, o irrefutável do índice fosse atingido quando a foto se aproximasse do objeto referencial a ponto de que eles confundissem como se fossem um só. Logo:

[...] convém libertar bem o signo fotográfico desse fantasma de uma fusão com o real. Na fotografia, se existe necessidade (ontológica) de uma contiguidade referencial, nem por isso deixa de sempre existir (também ontologicamente) necessidade de um recuo, de uma separação, de um corte (Dubois, 2012, p. 87-88).

Esse recuo, essa separação, essa distância se dá tanto no espaço quanto no tempo.

Quanto à distância no espaço,

por sua gênese, um signo unido às coisas, a imagem fotográfica tampouco deixa de estar, como signo, separada espacialmente do que representa. E essa separação, esse distanciamento, é totalmente constitutivo. A princípio, corresponde a dados técnicos: Qualquer aparelho não é munido de um anel de foco que mede essa distância? [...] O referente que nos considera é de fato o intocável da imagem fotográfica, mesmo que a última emane fisicamente do primeiro. Obrigatoriamente, qualquer chapa só mostra em seu lugar uma ausência existencial. O que se olha na película jamais está ali. (DUBOIS, 2012, p. 88)

Assim, toda foto implica a existência dessa distância espacial entre o “aqui” do signo e do “ali” do referente. A eficácia da fotografia, possivelmente, está no movimento que emana desse ‘aqui’ até aquele ‘ali’. Esse deslocamento, por suas idas e vindas, constituem as diferentes maneiras de se olhar as fotos. Assim, por exemplo, as fotos de pornografia vão “revelar (o ‘aqui’ do signo) o que não se poder tocar (o ‘ali’ do referente)”, evidenciando-nos como “o imaginário do desejo nasce da tensão, da distância entre o visível e o intocável” (DUBOIS, 2012, p. 88). Do mesmo modo, no fotograma, o objeto está o mais próximo de sua representação, pois ele literalmente pousa sobre o papel sensível mesmo que, em sua extrema proximidade, ainda assim, não seja possível sua identificação exata.

Quanto à distância que se manifesta também no *tempo*, verificamos como, na foto, a diferença do “aqui” e do “lá” se sobrepõe à do “então” e do “agora”. Afinal, “todos sabem de fato que o que nos é dado a ver na imagem remete a uma realidade não apenas exterior, mas igualmente (e, sobretudo) anterior” e, assim, “qualquer foto só nos mostra por princípio o passado, seja este mais próximo ou distante” (DUBOIS, 2012, p. 89). Por essa distância temporal, teríamos uma representação sempre atrasada na fotografia:

é nesse abismo, nessa cisão do tempo, que muitos dos desafios da fotografia vêm se alojar, em particular tudo o que se refere à intensidade e à tensão que o próprio ato fotográfico suscita no operador: imagine você *no ato*, todos os

sentidos à escuta, todo o seu ser concentrado ao mesmo tempo no controle dos parâmetros da tomada, na focalização sobre a cena e na espera do ‘momento decisivo’. Observe sua situação: depois de ter, no lampejo de um único segundo, pressionado o disparador com o seu indicador e de ter ouvido o disparo, uma vez portanto marcada a película, certo de que a imagem está a partir de então aprisionada, você se encontra de fato na posição estranha e fascinante daquele que sabe que a imagem está ali, capturada, registrada, mas que ainda não pode vê-la, imagem virtual, potencial, a acontecer ao olhar. Como se diz tão bem, a imagem é latente e você está à espera. Toda a sua impaciência nada pode fazer contra essa fatalidade (DUBOIS, 2012, p. 90).

Certamente, a imagem a qual Dubois (2012) se refere é formada pela máquina analógica e, ainda nesse contexto apenas as *Polaroides* já apresentavam um avanço na espera entre a tomada da foto e o surgimento da imagem. Em outros termos Dubois (2012) não tinha ainda acesso às câmeras digitais, onde o *delay*, esse tempo entre o acionamento do disparador e a produção da imagem é cada vez menor, mas ainda assim, mesmo nas fotos produzidas digitalmente, há uma latência e isso nos permite, em nossos tempos invadidos por elas, manter a leitura realizada por esse autor quanto à distância temporal própria à fotografia.

Dubois (2012) também se refere ao tempo, mas em outro contexto, quando destaca a efemeridade da foto. Assim, no próprio momento em que a foto é tirada, a imagem fotográfica desaparece – morre por ter sido vista. Mesmo quando a foto revelada, o referente já há não existe, seja por um tempo maior na fotografia analógica seja por instante cada vez mais fugaz na fotografia digital: “O aparecimento (da imagem: sua ‘revelação’) nunca poderá, portanto, satisfazer de fato sua espera. Pois como então saber se o que você está vendo no papel fotossensível é exatamente a mesma coisa que você viu? Além disso, o que você tinha visto exatamente?” (DUBOIS, 2012, p. 90).

Nesse intervalo de tempo, entre a “tomada” e a imagem “revelada”, na latência mais extensa na fotografia analógica ou cada vez mais curta na fotografia digital, muitas ocorrências podem se dar e isso permite a Dubois (2012, p. 91) aproximar a fotografia da alucinação:

nesse estado de latência, nessa distância, no tempo desse vazio, que se manifesta toda a relação da fotografia com a alucinação. Como existe decalagem temporal entre o objeto e sua imagem, como esse objeto desapareceu necessariamente no momento em que olho para a imagem, não existe algo de fantas(má)tico que entra em jogo? A foto não parece por aí como uma imagem sonho, ou antes, para se poderia dizer aqui que a fotografia efetua, ao pé da letra, o trabalho que ela mostra necessariamente existiu -, a foto, porque adiada, fendida, esburacada, nem por isso deixa de ser uma imagem *flutuante*: flutua exatamente na certeza. É daí que tira seu fascínio singular: numa foto, sei que o que vejo esteve efetivamente ali e, no entanto, nunca posso de fato verificar isso, só posso duvidar só posso me dizer que talvez não fosse aquilo.

Assim, essa distância espaço-temporal presente na foto se contrapõe ao princípio indiciário da proximidade física. Nesta última, há um efeito de convergência, de certeza, enquanto que na primeira há uma defasagem, um abalo que, segundo Dubois (2012), implica perturbações, inquietações. Assim, alguns fotógrafos, por demais apaixonados pela imagem, preferem não fazerem a tomada, ou não revelarem alguns dos negativos. “Contentam-se, de acordo com sua fórmula, em ‘fotografar pelos olhos’, registrar mentalmente a imagem”, evitando “que a sua visão se atualize, se fixe, se inscreva para sempre”, procurando protegê-la “de qualquer violação” (DUBOIS, 2012, p. 93), de qualquer impureza que se apresentaria a imagem fixa, revelada.

A separação simultânea no espaço e no tempo, a ruptura entre signo e referente marcam radicalmente a foto como índice que, por mais próxima que esteja de seu referente, do objeto, encontra-se, ainda assim, afastada dele. A fotografia se opõe à ilusão de uma identificação entre imagem e coisa, afetando nossa própria relação com a imagem e com o objeto. Nesse contexto, Dubois (2012) recorre a Benjamin que foi, para nós também, uma referência decisiva deste capítulo no qual procuramos explicitar, antes de nos aprofundarmos no trabalho de Larry Clark, o que se registra nas fotos:

a própria noção de *aura*, que é o núcleo das teorias benjaminianas da fotografia, baseia-se numa definição que explica com bastante exatidão nosso duplo princípio, que constitui todo o jogo do ato fotográfico: princípio de distância e de proximidade. Conexão e corte (do signo com seu referente). Daí a duplicidade dessa imagem, verdadeira “aparição” (nos dois sentidos do termo), ao mesmo tempo visão espectral (alucinatória) porque cortada, separada, e traço único, singular, porque indiciária. Cada palavra da definição de Benjamin deve ser avaliada ‘O que é aura propriamente? Uma trama singular de espaço e de tempo: a única aparição de um longínquo mais próximo que esteja’” (DUBOIS, 2012, p. 94).

Ao concluir este capítulo onde tratamos do que se registra nas fotos e já nos endereçando ao último capítulo desta dissertação, ressaltamos que a fotografia também nos interessa no que, especialmente no caso de Larry Clark, a obra de um fotógrafo se entrelaça à sua própria vida e lhe abre um percurso para abordar e tratar questões de sua identidade, de seu lugar e de sua existência. Destacamos, então, uma passagem de Barthes (2015, p. 39) que, a nosso ver, anuncia o que visaremos agora investigar: “alguns traços biográficos[...], na vida de um escritor, me encantam tal como certas fotografias: chamei de traços *biografemas*; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o *biografema* com a biografia”.

4 LARRY CLARK: VIDA E OBRA

4.1. O problema de Larry Clark e a fotografia como uma solução

Nascido em Tulsa, Oklahoma, em 1943, Larry Clark ganhou notoriedade por seus trabalhos como fotógrafo e cineasta a partir de 1971, com *Tulsa*, título dado a seu primeiro livro de fotografia e que tem como referência sua cidade natal. Nesse livro, ele aborda o cotidiano de usuários de drogas, mas ao modo de um ensaio também autobiográfico e que nos remete à experiência por ele vivida:

Nasci em Tulsa, Oklahoma em 1943. Quando eu tinha 16 anos, comecei a injetar anfetaminas. Eu injetava com meus amigos todos os dias durante três anos. Após esse período saí da cidade, mas voltei ao longo dos anos. Uma vez que a agulha entra, ela nunca sai (Clark, 1971, p. 1).

Tulsa foi produzido ao longo de oito anos, no período de 1963 a 1971, quando Clark ainda era ainda bem jovem e vivia o que ele chamava de “a vida fora-da-lei”, devido a excessos relacionados a sexo, drogas, armas e violência. Fez das fotografias monocromáticas do tipo cru e granulado seu “estilo” confessional. Segundo, O’Hagan (2018a), “[...] Tulsa continua a ser um modelo para tudo o que se seguiu, uma indefinição das linhas entre voyeurismo e reportagem íntima, entre honestidade e exploração”.

A fotografia sempre esteve presente na vida de Larry Clark. Filho de Lewis e Frances Clark, o pai foi uma figura ausente ao longo da vida do filho e sua mãe, fotógrafa especializada em retrato de crianças, foi quem lhe introduziu a esse ofício. Segundo O’Hagan (2018b), Larry Clark teve uma infância bastante instável e caótica. Aos 14 anos, foi obrigado a entrar para o negócio da família. Em entrevista a O’Hagan (2018b), “sorrindo com tristeza”, Larry Clark diz que era um garoto magro que gaguejava muito no trabalho com sua mãe e que, nesse trabalho, basicamente, tinha que fazer os bebês rirem, agindo como bobo. Assim, colocava artefatos na cabeça para distrair as crianças e, devido ao modo como mexia a cabeça, os artefatos caíam ou chacoalhavam, o que gerava o riso dos bebês, como também as poses necessárias para as fotos tiradas por sua mãe. Segundo Aletti ([2002] 2018), em meio a esse trabalho realizado a contragosto, Larry Clark, nos seus quinze anos, começa a sair com as crianças da vizinhança, pegando anfetaminas baratas e, dentro de um ano, torna-se usuário de drogas, estatuto este nunca abandonado na sua vida.

Depois de estudar o *High School*, no Instituto Central de Tulsa, em 1961, Larry Clark, aos dezoito anos, saiu da sua cidade natal para estudar fotografia na Escola da Arte de Layton (Milwaukee, Wisconsin), onde teve contato com os professores Gerard Bakker e Walter Sheffer. Segundo Larry Clark, foi Sheffer quem o ensinou a fotografar de verdade e direcionou seu olhar na fotografia para o drama da vida (IGLESIAS *et al.*, 2006). A Escola proporcionava a Larry Clark o contato diário com alunos de diferentes cursos de artes, apresentando-lhe outras possibilidades fotográficas como a fotografia artística e a fotografia documental. Consideramos que, redimensionando bastante o ofício que lhe foi acessível de início através de sua mãe, Larry Clark passou a considerar a fotografia um meio de canalizar suas inquietudes sobre a vida, fazendo da fotografia um modo para expressar-se. Se, por um lado, sua mudança para Milwaukee contribuiu para seu afastamento de Tulsa, do âmbito familiar e de suas obrigações profissionais junto à mãe, por outro lado, tal mudança proporcionou-lhe o descobrimento das artes visuais (KELLEY, [2008] 2018).

Segundo Larry Clark, ele nunca havia pensado na fotografia em termos artísticos até se ver exposto a jovens que estavam fazendo arte e produzindo fotografias documentais veiculadas na revista *Life*, publicada desde os anos 1950. Dentre os fotógrafos, o que mais o impactou e provocou foi W. Eugene Smith: admirava-lhe a técnica e o compromisso com a fotografia documental. Desse encontro com Smith veio uma ideia repentina de fotografar sua própria história de vida:

Um dia, me deu um clique: conheço uma história que ninguém nunca contou, que nunca foi vista e eu a vivi. É a minha própria história e a história dos meus amigos. Tinha que voltar para Oklahoma e começar a fotografar meus amigos. Foi quando aconteceu esse clique – eu queria ser um contador de histórias. Odeio até hoje admitir isso, porque odeio com força o fotojornalismo (KELLEY, [2008] 2018).

Larry Clark, então, retorna a Tulsa em 1963, decidido a contar uma história pouco explorada, mas vivida por ele e seus amigos na própria pele e permeada pelo uso de drogas. Começou a retratar os amigos na intimidade, quando se drogavam, faziam sexo e praticavam atos de violência. Em entrevista a Storm (2019), Larry Clark fala que:

É bom ver isso trazido à luz e retratado, às vezes. Estou saindo da década de 1950, onde tudo é muito conservador e Eisenhower, presidente; considerávamos ser legal, e jamais se considerava onde essa merda ia dar. *Mas tudo está acontecendo à minha volta!*, falei ‘Por que você não pode fotografar isso? Por que você não pode fotografar essa coisa toda?’. Então, comecei a tirar fotos de coisas que eu vi à minha volta, que era a minha vida e as vidas de outras pessoas que você nunca viu em fotografias. Não se considerava que aquilo estava acontecendo. Era considerado como secreto.

Em outra entrevista ao *The Talk* (2019), Larry Clark aborda que todas as experiências humanas devem ser refletidas como experiências humanas, sem exclusão:

Eu venho de um período anterior, nos anos 1950, quando Eisenhower era presidente e, quando eu era uma criança pequena, tudo era escondido. Ninguém falava sobre drogas ou abuso infantil ou qualquer uma dessas questões. Nos Estados Unidos, é certo que não se considerava que isso estava acontecendo. Mas eu vi crianças virem para a escola com hematomas em volta dos olhos e seus pais as espancavam e conheci crianças com pais alcoólatras e viciados em drogas (THE TALK, 2019).

De fato, as fotos de Larry Clark denunciavam algo que não se considerava que estava acontecendo porque se dava sob segredo, “entre quatro paredes”.

Em uma entrevista com Kelley ([2008] 2018), Larry Clark concorda que seus trabalhos foram produzidos de forma psicoterapêutica, para ele próprio. Em especial, assinala a experiência de *Tulsa* como um trabalho puramente emocional porque esse ensaio não revela somente o segredo do mundo suburbano das drogas, mas também o próprio segredo de quem fez as fotos.

Em entrevista a Maron (2019), Larry Clark relata que seu pai, um gerente de vendas ambulante da *Reader Service Bureau*, comercializava revistas e livros de porta em porta e raramente ficava em casa. Por sua vez, da parte de Frances Clark, sua mãe, ele encontrava maior atenção. Ela falece aos 81 anos e depois de uma longa batalha contra a doença de Alzheimer. Em junho de 2000, uma semana após a morte da mãe, Larry Clark falou a respeito da influência da carreira materna na sua escolha pela fotografia. A carreira de Frances Clark teve início em 1950, quando ela começou a trabalhar para um fotógrafo em Tulsa chamado Lloyd Roberts. Segundo Larry Clark, sua mãe trabalhou para Lloyd Roberts por um ano, e ela era tão boa com bebês e crianças que se tornou uma espécie de estrela do negócio. Foi quando seu pai se juntou a ela e abriram “seu próprio negócio”, “um tipo de coisa para mamãe e papai chamada *Lew Clark Photography* e esse nome lhe “soava meio engraçado - refletindo os costumes da época –” porque Lew era o pai, mas era a mãe “quem fazia as fotos e saía para trabalhar todos os dias” enquanto que o pai “ficava em casa, meio que de administrador do negócio” (KING, 2019).

Nessa mesma entrevista, Larry Clark conta que sua mãe ia para cidades pequenas, em Oklahoma e Kansas, procurando quem tinha bebês para difundir seu negócio: “Ela fazia isso indo até o mentor religioso da cidade, ou apenas dando voltas com o carro e buscando quem tinha fraldas nos varais dos quintais” até que “batia na porta, entrava e fazia retratos caseiros dos bebês” (KING, 2019). Quando Larry Clark fez 15 anos, foi recrutado por ela para trabalhar como seu assistente e, assim, segundo ele, aos 16 anos

estava tirando muitas fotos [...] eu era um adolescente, e muito desajeitado e autoconsciente e, certamente, não queria estar fazendo aquilo. Quero dizer, era embaraçoso, agindo como um bobo e fazendo os bebês rirem. Você sabe, era colocar bichos de pelúcia na sua cabeça e faz 'oh-oh', quando eles caíam. Mas embora odiasse isso com força, acho que foi um bom treinamento para mim. Isso certamente me serviu bem, porque, você sabe, 40 anos depois, estou ainda fazendo algo assim’ (KING, 2019).

Esse treinamento inicial foi decisivo para a apresentação como fotógrafo no campo das artes porque, nos termos do próprio Larry Clark: “Eu acho que o que aconteceu foi que eu sempre tinha uma câmera comigo, eu sempre tive um Rolleiflex e o flash e outros equipamentos na parte de trás do meu carro, e em um momento em que eu era adolescente, comecei a fotografar o que estava ao meu redor” (KING, 2019). Assim, mais tarde, quando passou a fotografar seus amigos que também eram, como ele, usuários de drogas, Larry Clark continuava, embora em outra perspectiva, a prática de fotografar o que estava à sua volta.

Ele fala com carinho sobre a influência de sua mãe na escolha de ser fotógrafo:

Ela realmente se importava com as pessoas, era muito honesta e aberta e tinha uma enorme energia [...]. Acho que tirei minha energia dela. Era como um dínamo, e parecia trabalhar dia e noite. Ela não parecia dormir muito. E acho que peguei essa energia e essa ética de trabalho dela. Especialmente para fazer filmes. É tão difícil e você tem que trabalhar tanto, toma tanta energia e, para mim, acho que vem do exemplo dela (KING, 2019).

Larry Clark ainda declara que sua mãe também foi seu primeiro modelo como “contadora visual de histórias”: mesmo quando não estava a trabalho,

ela adorava tirar fotografias [...]. Estava sempre fazendo planos. Ela estava sempre pegando um cachorro e um gato, vestindo-os e colocando-os em pequenos quadros. Ela estava sempre me fotografando, seja com uma vara de pescar, seja vestido como um vaqueiro [...]. Então, ela estava fazendo fotografias que contavam uma história, e isso foi uma grande influência para mim (KING, 2019).

Podemos ler na entrevista com King (2019) que, depois de Larry Clark acompanhar sua mãe nas produções fotográficas com animais, ele viu William Wegman se consagrar, nacionalmente, como artista que fotografava cachorros da raça Weimaraners muitas vezes trajados de modo bem elaborado, e então se deu conta de que sua mãe já fazia isso “há muitos anos atrás”. Larry Clark disse, nessa mesma entrevista, que sua mãe continuou a trabalhar firmemente até 1992, mesmo depois do falecimento do marido.

Segundo King (2019), hoje Larry Clark sustenta com um sincero afeto que as sementes de seu estilo de fotografia, realizado com coragem, atenção e de modo inteligente, foram plantadas quando ele era um garoto desajeitado e introvertido de 15 anos de idade, ajudando sua mãe a fazer retratos de bebês: “foi o exemplo terno de sua mãe que o norteou na sua vida como uma figura rebelde e enigmática na cena fora da lei da arte” (KING, 2019). Mas mesmo reconhecendo a importância de sua mãe para o encontro com a fotografia, Larry Clark considera que o trabalho com ela o colocava em situações humilhantes: “Eu tinha 15, 16 anos de idade. Você tinha que bancar o palhaço, era horrível” (GABRIEL, 2019). Durante essa outra entrevista, ele ri ao se lembrar disso, mas, segundo o jornalista que o entrevistou, mesmo três décadas e meia depois, “quem ria parece tomado pela dor” (GABRIEL, 2019).

Sua adolescência também contemplava várias outras humilhações:

Eu fui o último cara em Oklahoma a entrar na puberdade [...]. Gaguejava de modo terrível. Mal conseguia falar [...]. Meu pai parou de falar comigo quando, aos 13 anos, eu não entrava na puberdade (GABRIEL, 2019).

Alguns anos depois de seu pai parar de falar com ele, Larry Clark passou a fazer uso de drogas: “Eu tomava anfetaminas todos os dias, desde os 16 aos 18 anos. Meus pais

nunca notaram” (GABRIEL, 2019). Ao questionar Larry Clark sobre por que havia essa intensa autodestrutividade, O’Hogan (2018a) observa que esse fotógrafo,

ficou estranhamente calado, depois mencionou seu permanente sentimento de ser ignorado e de não ser amado por seu pai quando criança. Um clássico drama freudiano, então, foi representado *in extremis* por um menino perdido que, por um longo tempo, estava imbuído por um auto-apagamento.

Interessante considerar que Larry Clark sofreu por ter demorado a entrar na puberdade; foi “um dos últimos a ter pelos”, além de “gaguejar de modo terrível” e, assim, seu pai esperava um homem aparecer e, por custar a ver isso acontecer, seu pai se silenciou diante do filho que ainda não apresentava as marcas visíveis da virilidade (GABRIEL, 2019). Logo, houve um atraso na transformação do corpo de Larry Clark e seu pai, ao invés de acompanhá-lo e ajudá-lo, simplesmente parou de falar com ele. Nesse contexto, quando Larry Clark e o seu pai deixam de se falar, sua mãe o envolve no mundo da fotografia, por volta dos 15 anos, mesmo que para fazê-lo bancar o bobo para provocar o sorriso das crianças, como ele mesmo conta em entrevista a King (2019). Apesar de lhe fazer desempenhar um papel que detestava, Larry Clark reconhece o quanto essa decisão e esse acolhimento da mãe teve um lugar na vida dele: é sua mãe que o introduz no mundo da fotografia, colocando-lhe uma máquina fotográfica na mão e é a fotografia que possibilita Larry Clark fazer alguma coisa com o que lhe incomodava. Por sua vez, quanto ao pai, Larry Clark não deixa de marcar certa impostura, ainda que justificada pelos costumes da época: ele dava o nome para o negócio de fotografia da “família”, mas de fato não trabalhava em nada nesse negócio. Além disso, em um momento difícil com relação ao atraso de sua transformação corporal viril, Larry Clark teve de enfrentar também o fato de o pai parar de falar com ele.

Como abordado anteriormente, nesse contexto de silenciamento do pai e de convocação da mãe a acompanhá-la no trabalho de fotografar bebês e crianças, Larry Clark começa a se drogar: Larry Clark se drogava dos 16 aos 18 anos, todos os dias e sem que os pais jamais notassem. Considerando esses dados, parece-nos possível detectar que, nessa entrega ao uso de drogas, há uma busca de Larry Clark para que os pais pudessem vê-lo e ajudá-lo no incômodo que o próprio corpo lhe dava e para o qual ele não encontra exatamente uma resposta. Assim, o atraso com relação à puberdade fez com que Larry Clark experimentasse o corpo de forma estranha, incômoda e esse tipo de perturbação na relação com o corpo permite-nos assinalar que há um problema de gozo, de satisfação corporal que o assola e que, de início, ele procura resolver com as drogas e, mais tarde, também com a fotografia.

Laia (2001, p. 101) lendo Miller (2015) demonstra como o neologismo “*falasser*”, concebido por Lacan, “inclui o sujeito e o corpo, o sujeito e o gozo que o afeta e que corporifica, no caso do poeta, do autor, as tramas onde vida e obra se entrelaçam”. Assim, “[...] um autor mantém, com sua obra, uma parceria, com a qual ele procura responder ao que afeta seu corpo (Laia, 2001, p. 101). Consideramos, nesta dissertação, que essas formulações também poderão nos ajudar a entender como Larry Clark se vale da fotografia para responder aquilo que se apresentava como problema a seu corpo ou mesmo no seu corpo: utilizando-se da imagem fotográfica, ele dará corpo a um trabalho que tem se apresentado, desde *Tulsa*, como uma solução para sua própria vida.

Também nesse contexto, lembramos que, no segundo capítulo desta dissertação, nos dedicamos a demonstrar como Dubois (2012) concebe a fotografia como “índice”, como o que se apresenta ao corpo daquele que se encontra frente à câmera, assim como Barthes (2015) demarca a relação da foto com o “isso foi”, algo que “esteve ali” e que a fotografia atesta. Barthes (2015), tanto quanto Sontag ([1933] 2004), segundo vimos no capítulo anterior, também ressaltam uma relação da fotografia com a morte, seja na mortificação do referente como sujeito, seja na relação com a morte demarcada no próprio ato fotográfico. Ora, as fotos de Larry Clark também nos permitem abordar a morte na fotografia, seja pela relação com a morte presente no seu próprio modo de gozo com as drogas, seja pelo encontro de uma solução para sua vida na medida em que a fotografia tem lhe permitido, mesmo como participante das cenas de usos de drogas, não ter o mesmo destino dos seus amigos de Tulsa: com *Tulsa*, Larry Clark se faz um nome como fotógrafo e que persiste até os dias de hoje.

4.2 A inscrição de si e a dimensão do outro em *Tulsa*: Larry Clark se encontra como artista

Entre 1963 e 1971, conforme já mencionamos, Larry Clark fotografou e filmou seu grupo íntimo de amigos que, como ele, eram usuários de drogas em Tulsa, Oklahoma. Segundo Artsbock (2019) quando as imagens foram publicadas no livro de fotos *Tulsa* (1971), elas mancharam a imagem saudável do “sonho americano” devido ao que expunham de sexo, drogas e violência. Para Artsbock (2019) essas fotos de Larry Clark foram consideradas tanto como uma narrativa miserável que mostrava o declínio da juventude americana quanto como um “divisor de águas” no mundo artístico que se surpreendeu com as novas cenas mostradas pelo fotógrafo, com a inovação de sua dupla

posição de participante-observador, com essa forma de documentário pessoal valorizado pelo acesso privilegiado a subculturas escondidas. Com relação ao alcance inovador já presente nessas suas primeiras fotos como artista, o próprio Larry Clark revela o seguinte: “Eu tive esses impulsos para ser um contador de histórias, para ser um escritor, e eu sabia que tinha essa vida secreta em Tulsa e que ninguém tinha fotografado” (ARTSBLOCK, 2019).

Portanto, ao fotografar, revelar e publicar as imagens de uma subcultura marginalizada da qual fazia parte, Larry Clark não somente impactou gerações de artistas, como também construiu seu próprio nome e sua própria imagem no mundo das artes. O que deriva dessa produção é também a inscrição e o reconhecimento de uma nova assinatura, um novo nome: de Lawrence Donald Clark, ele passa então a ser chamado de Larry Clark. Desde a publicação de *Tulsa*, Larry Clark sustenta que passou boa parte de uma década tentando fazer jus à sua “imagem de fotógrafo durão”, de modo que ele mergulha na dependência das drogas e em atos de violência. Durante todo esse período difícil, ele relata o quanto sua mãe se fez presente para ele: “Ela sempre tentou me entender e me encorajar”, embora não deixou de perguntar “se eu não me importaria em mudar meu nome” (KING, 2019).

Sobre a participação de Larry Clark não apenas como fotógrafo nas cenas de *Tulsa*, mesmo que ele não apareça em nenhuma das fotos, é interessante citarmos a resposta que ele dá a Cuir (2019) sobre como conseguiu tirar tais fotos:

Bem, você sabe que eu tenho uma câmera em minhas mãos desde que eu era bem jovem. E então eu tive essa epifania um dia que eu poderia fotografar meus amigos, porque eu nunca vi nada assim. Eu estava saindo da década de 1950, onde tudo estava reprimido e dentro da América, não havia conversa sobre drogas e coisas assim. Não era para existir, mas existia. Eu estava apenas meio que praticando minha fotografia no começo e, se você olhar para o livro *Tulsa*, trata-se de principalmente de fotografias dentro de quartos. Então, estamos falando de espaços confinados, bem pequenos e a Leica era muito quieta – eu não poderia ter feito isso com uma câmera de reflexo simples, onde os espelhos são próximos. A Leica era muito, muito quieta e todos se acostumaram com isso rapidamente. Era como se eu não tivesse minha câmera, era mais ‘Larry, onde está sua câmera?’ do que o contrário (‘Você vai tirar uma foto minha?’). Eu era apenas parte da cena, [...] não havia nenhum pensamento para mostrar as fotos ou publicar as fotos [...] foi muito íntimo dessa maneira, e eu estava muito perto das pessoas com uma lente de 50mm, tal como estou aqui (CUIR, 2019).

A trama da obra de Larry Clark nos convoca a analisar as imagens que ele produz na relação com a sua própria vida. Há um jogo, em sua obra, entre o que o aproxima e o retrata e daquilo que o afasta e o distingue quanto à participação em seu grupo e sua

posição como fotógrafo. Em entrevista sobre *Tulsa*, dada a Cuir (2019), Larry Clark sustenta que:

O livro é apresentado como um filme: você está vendo as mesmas pessoas durante um período de anos, e isso então se torna antropologia visual. Eu estava vendo aquilo como um filme, quer dizer, estava na cena, mas era capaz de ser duas pessoas ao mesmo tempo. Eu morava em Tulsa e, quando tinha 18 anos, fui para uma escola de fotografia por dois anos, que ficava no porão de uma escola de arte. Meus amigos eram estudantes, escultores e pintores, e percebi o que estevava acontecendo, e vi que você pode usar qualquer coisa para se expressar. Eu preferiria ter sido pintor ou escultor, escritor, tudo, menos um fotógrafo – mas aconteceu de eu ter uma câmera...

Como vimos no decorrer desta dissertação a imagem constitui um importante meio de representação, de formulação de uma identidade. Não é por acaso que, ao abordar o processo de *identificação*, como situamos no primeiro Capítulo, Hall (2014) investiga as imagens, como também recorre à psicanálise para avaliar os processos de subjetivação.

Como mencionamos também no capítulo 1 desta dissertação, em seu estudo sobre o “estádio do espelho”, Lacan ([1949]1977) examina a referência ao outro na formação do eu elucidando como a imagem especular participa dessa formação. Nesse estudo, Lacan ([1949]1977) nos permite verificar como a imagem de si se vale da configuração de um corpo próprio, mas é permeada por conflitos que ocorrem na apropriação que cada um faz daquilo que diz respeito à imagem corporal e das relações com o outro. Por isso:

Tal formação e tal apropriação, no caso dos seres humanos, não se apresentam desde o início. Elas se efetivam entre os três e os dezoito meses de idade, ao longo de uma série de conflitos e superações que, no entanto, não eliminam completamente a existência desses conflitos, justificando então o termo ‘estádio’ para se referir a esses processos que envolvem não apenas ‘etapas’, mas sobretudo ‘lutas’ (LAIA; CÂMARA, 2018, p. 8-9).

Utilizando-se do espelho também como uma espécie de metáfora (pois não se trata apenas da superfície de reflexão, mas do próprio outro como um “espelho”), em uma referência, Lacan ([1949]1977) apresenta como a criança concebe, por meio de uma “alienação” no outro, “a imagem de si”: a imagem refletida no espelho é primordialmente tomada como imagem apresentada de um outro e não de si mesmo, mas, depois, vai sendo assimilada como se fosse o próprio corpo, a imagem de si. Nesse processo de apropriação de um corpo, Lacan ([1949]1977) destaca, então, como a “imagem de si” era, antes, a imagem de “outro”, referindo-se a um tempo em que a criança ainda não se identificava com sua própria imagem projetada em um espelho. Para haver um reconhecimento de si, a criança, ao longo de seus dezoito primeiros meses de vida, é levada a se antecipar ao processo de coordenação corporal que a imagem especular evoca, mas que não é ainda tomada como seu “eu”. Assim, a experiência corporal anterior aos 18 meses de vida é de

uma descoordenação motora é “despedaçada” e, portanto, um investimento é feito sobre a imagem especular porque ela, por uma espécie de antecipação, se apresenta como um ideal de unidade para o sujeito. Nas palavras do próprio Lacan ([1949]1977, p. 97-98):

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem, nesse estágio *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.

Essa forma, aliás, mais deveria ser designada por [eu]-ideal, se quiséssemos reintroduzi-la num registro conhecido, no sentido em que ela será também a origem das identificações secundárias. [...]. Mas, o ponto importante é que essa forma situa na instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unificará assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade.

Portanto, a unidade do corpo antecipada em uma imagem de início tomada como “estranha” não reflete as condições do corpo de uma criança antes dos 18 primeiros meses de vida. Para Lacan ([1949]1977, p. 98), essa imagem projetada é mais constituinte do que constituída e essa forma total do corpo projetada no exterior será uma Gestalt, ou seja, uma *forma*

[...] cuja predominância deve ser considerada como ligada à espécie, embora seu estilo motor seja ainda irreconhecível, simboliza, por esses dois aspectos de seu surgimento, a permanência mental do [eu] à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação.

Com efeito, para as *imagos* [...] a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela *imago do corpo próprio*, quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza ou suas projeções objetivais, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas.

Para Lacan ([1949]1977) o que se passa no estágio do espelho deve ser tomado como um processo de *identificação*: “[...] no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem [...]” (LACAN, [1949]1977, p. 97). O mal-estar experimentado em função da descoordenação e da prematuridade do homem no mundo passa a ser recoberto pela experiência jubilatória do reconhecimento de imagem como imagem de si, como corpo próprio:

Em outros termos, o que chamamos e reconhecemos como “eu” foi primordialmente tomado como tão estranho e alheio que não despertava qualquer interesse ou era considerado literalmente como “outro”: o “reconhecimento de si”, o estabelecimento do “corpo próprio” é um desconhecimento de tal estranheza, tal como encontramos figurado em muitas narrativas nas quais um “duplo”, sob a forma de “demônio”,

“incubo” ou qualquer outra dimensão do “estranho”, se apossa de um corpo emprestando-lhe sua forma. Bem mais tarde em seu ensino, Lacan (1975-1976/2007) continua destacando, embora a partir de outras concepções e formulações, a experiência estranha de que o corpo escapa, como uma espécie de excedente à imagem que cada um faz de si e que, por isso, nunca o conjugamos como alguma coisa que “somos”: sustentamos, muito diferentemente, que temos um corpo, o tomamos como na série dos “objetos” com os quais procuramos estabelecer relações de propriedade e de domínio, mas que podem também nos ultrapassar e, ao contrário, nos possuir, nos dominar (LAIA; CÂMARA, 2018, p. 9).

Embora o estágio do espelho em geral se apresente ao longo dos primeiros 18 meses de vida, ele não é apenas uma etapa relativa à primeira infância: o termo *estádio* indica-nos também que se trata de uma “luta” que atravessa a vida dos seres humanos, uma luta para se definir o que é “próprio” e o que é do “outro”, o que dá lugar a “si mesmo” e o que é “estranho”. Nesse contexto, vale destacar que, em entrevista a Kelley ([2008] 2018), Larry Clark evoca a “estranheza” que lhe tomava o corpo no momento em que a puberdade não se apresentava no seu corpo embora já tivesse idade para isso. Assim, o menino magricela e que gaguejava experimentava o corpo, segundo as palavras do próprio Larry Clark, como “uma aberração, uma aberração secreta”, assinalando-lhe que “algo de errado” se passava na relação com seu corpo.

Em Freud ([1919] 1996), encontramos também uma menção à “estranheza” na relação com o que poderia ser considerado o mais “familiar”, a partir de uma incursão da psicanálise no que se passa no âmbito da estética, Freud ([1919] 1996, p. 238), aborda, então “o estranho” como “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, tornando possível situar “em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador [...]”. Freud ([1919] 1996) se vale do uso da língua alemã porque a palavra “unheimliche” (estranho) contem em sua estrutura o familiar (“heimliche”). Então, são averiguadas algumas situações, eventos e impressões em que ocorrem tal sentimento de “estranheza” e se passa a considerar a investigação de Jentsch a respeito de como, nas obras de Hoffmann, uma estranheza provoca o leitor, impondo-lhe a dúvida se as figuras descritas na narrativa estão vivas, se são humanos ou autômatos. Freud ([1919] 1996) evoca, então, as impressões causadas pelos bonecos de cera, autômatos e outras figuras na criação de efeitos estranhos e acaba concentrando sua análise no conto “O Homem de Areia” de Hoffmann ([1776-1822] 2017), demonstrando como a estranheza se impõe a partir do “duplo”, dos autômatos e de outros artifícios utilizados por este escritor.

Na história de “O Homem de Areia, destaca-se a estranheza causada pela boneca Olímpia, determinada pela condição de incerteza que ela provocava se era viva ou não. Para Freud ([1919] 1996, p. 251):

[...] certamente as bonecas são intimamente ligadas com a vida infantil. Lembremo-nos de que, nos primeiros folgedos, de modo algum as crianças distinguem nitidamente objetos vivos de objetos inanimados, e gostam particularmente de tratar as suas bonecas como pessoas vivas. [...]. Curiosamente, porém, ainda que a história do Homem de Areia aborde o despertar de um medo da primitiva infância, a ideia de uma “boneca viva” não provoca absolutamente o medo; as crianças não temem que as suas bonecas adquiram vida, podem até desejar-lo. A fonte de sentimentos de estranheza não seria, nesse caso, portanto, um medo infantil; mas antes, seria um desejo ou até mesmo simplesmente uma crença infantil.

De acordo com Freud ([1919] 1996, p. 252), Hoffmann também dá lugar ao estranho na literatura a partir de referências ao “duplo” que

[...] aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia-, de modo que um possui conhecimento, sentimento, experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem.

Também podemos citar outro conto de Hoffmann ([1776-1822] 2017), “O reflexo perdido ou As aventuras da noite de São Silvestre”, por apresentar a ocorrência do duplo e de figuras semelhantes envolvidas com o que é também estranho.

Na análise das relações com o “duplo” e o “estranho”, Freud ([1919] 1996) se refere ao trabalho de Otto Rank no qual se demarca a relação do “duplo” com as sombras, os reflexos no espelho, a crença na alma e, sobretudo, o medo da morte. De acordo com Freud ([1919] 1996) a invenção do duplicar é uma defesa contra a destruição do ego, contra a extinção. Foi o desejo de imortalizar que levaram

[...] os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias, no entanto, brotam do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte (FREUD, [1919] 1996, p. 252).

Para Freud ([1919] 1996, p. 253), a ideia do duplo não se dissipa necessariamente com o atravessamento do chamado narcisismo primário, com os processos ditos de “socialização”, pois mesmo posteriormente à formação de uma imagem de si mesmo, de

um eu, “uma atividade especial... consegue resistir ao resto do ego, que tem função de observar e de criticar o seu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’”.

Lacan ([1949]1977), em seu estudo sobre o estádio do espelho, refere-se também ao duplo como o que se constitui na imagem especular, ou seja, na imagem que é projetada externamente e que recai sobre o que vai se configurar como eu. Lacan ([1949]1977) nos mostra, então, como a imagem de si se estabelece como uma intrusão, que o narcisismo, a afirmação de identidade própria comporta de fato uma alienação do “eu” diante dessa imagem projetada que passa a ser tomada como imagem de si, como um duplo, mas que era primordialmente estranha. Mesmo depois dessa apropriação da imagem do outro como imagem de si, segundo Lacan ([1949]1977), as marcas da intrusão permanecem. Desse modo, o conflito corpo-imagem não irá cessar durante a trajetória de uma vida: pelos entraves, pelas múltiplas possibilidades de identificações, ora nos encontramos na esfera do mesmo, ora somos tomados pelo que se apresenta como alteridade, outro, diferente. Essa afirmação de si pelo que se apresenta como outro, bem como os conflitos aí implicados, não deixa de se fazer presente, a nosso ver, no trabalho de Larry Clark e, de modo especial, em *Tulsa*, privilegiado como referência desta dissertação.

Larry Clark em entrevista à emissora SALAZAR (2019), diz: “Eu queria ser escritor, mas tinha uma câmera na mão” e, assim, acabou fotografando *Tulsa*. No segundo capítulo desta dissertação vimos que a imagem fotográfica se insere em um código, em uma linguagem, assim como é atravessada por representações culturais. Mas o que nos permite entrelaçá-la a quem ela determina uma autoria? Sabemos que Larry Clark, como fotógrafo e cineasta, imprimiu uma particularidade em suas obras e que nos permite identificá-las como sendo produzidas por ele, ou seja, tendo sua autoria. Com isso, possibilitou até a outros artistas, como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, a considerá-lo como referência para produzirem suas obras (GABRIEL, 2019).

Foucault (1992, p. 143-144) destaca como certos escritos contribuem para a formação de si, na medida em que escrever é também produzir um discurso para si mesmo e de algum modo destinado aos outros porque implica a prática de escolhas e pode ser determinante de ações:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um "corpo" [...]. E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” [...]. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação

racional. Em contrapartida, porém, o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recoleção das coisas ditas.

Ao demarcar a relação do corpo no próprio processo da escrita, Foucault (1992) não só nos parece demarcar o próprio corpo do escritor, mas, também, como a presença desse corpo ressurgiu materializada na escrita e na leitura que se faz dela. Sem dúvida, a fotografia não é concretamente falando uma escrita, mas vimos como Larry Clark se serve dela porque queria expressar o que se passava em seu corpo e tinha acesso a uma máquina fotográfica, não se considerava propriamente um escritor. Portanto, considerando tal presença do corpo, no caso da fotografia, ainda que haja diferenças entre a linguagem fotográfica e aquela em jogo no trabalho de um escritor, parece-nos possível sustentar que Larry Clark, como fotógrafo, em seu ato de produzir *Tulsa*, inscreve, no âmbito social e cultural, a estranheza experimentada no seu corpo e que ele também detectava no modo como compartilhava drogas, sexo e violência com seus amigos.

Nesse contexto, parece-nos importante citar o modo como Laia (2001, p. 103) trabalha a parceria que um artista mantém com sua obra e o próprio processo no qual um artista se faz um nome a partir do que ele produz:

Não basta [...] que um corpo escreva para que haja obra. É preciso, também, que esse corpo possa, ao escrever, se inventar um autor, inventar, com sua obra, uma ‘coerência textual’ e, por que não, uma assinatura, que seja equivalente ao próprio ‘nome do autor’ e que possa circular para além dele mesmo, para além do que ele escreve e, assim, modificar o campo do Outro.

Laia (2001, p. 102) sustenta que essas especificidades pelas quais um artista se faz artista no mundo têm a ver com o que se repete na obra e no que a diferencia de outras produções artísticas, de tal forma que “[...] as marcas encontradas em uma obra permitem-nos escutar a dicção que designa um escrito [...]”. Laia (2001) destaca, então, uma “certa maneira de falar”, o particular da “dicção” a ser levado em conta no *modus operandi* presente nas obras dos artistas. Considerando, por sua vez, o interesse desta dissertação pela fotografia de Larry Clark destacamos então o modo particular que Larry Clark faz na sua produção: o interesse desse fotógrafo de encontrar um lugar para o que lhe era estranho e também familiar, de mostrar o que lhe era íntimo, mas que ninguém até então havia revelado, o que se passava no meio de todo mundo e que, ainda assim, não era visto. Neste caso, a técnica fotográfica serve a Larry Clark para utilizar uma máquina de fotografar não apenas para descrever, registrar, mas também para se inscrever, colocar-se como fotógrafo no mundo e de modo ao mesmo tempo bem diferente do que havia experimentado no trabalho com sua mãe.

Tulsa, entre outros trabalhos fotográficos de Larry Clark, permite visualizarmos certa reincidência do que o perturbava ou, como descreve Laia (2001) em relação à escrita, uma “coerência” que se apresenta nas marcas dele como autor específico daquelas fotos e não de outras, evidenciando-nos as escolhas. Afinal, enquanto se espera, talvez no próprio título *Tulsa*, visualizarmos um centro urbano ou até um modo de vida típica americana, somos surpreendidos pelo “submundo” particular das experiências devastadoras de Larry Clark e que, a partir desse trabalho, já não é mais tão particular na medida em que ganha visibilidade no mundo da arte e no mundo em geral. Através dessas fotos, passamos da “torta de maçã” característica do “sonho americano” ao que era segregado como um dejetos o que só poderia acontecer nas margens do que era considerado socialmente aceitável. Além da própria eleição de assuntos relacionados ao sexo, drogas e violência, Larry Clark impõe ao mundo suas escolhas, mas se valendo da linguagem fotográfica que o faz se apresentar, então, como artista do que era experimentado apenas como inadequação, horror ou decadência.

Essa coerência característica do estilo Larry Clark vai nos permitir reconhecer sua influência em trabalhos fotográficos posteriores, como os de Nan Goldin, por exemplo. Larry Clark radicaliza, desde *Tulsa*, seu “estilo confessional” e ao mesmo tempo universal, traçando sua própria marca, lançando-se como uma presença singular no mundo dos artistas. Ainda que se utilizando da “reprodutibilidade técnica” (Benjamin, [1989] 2014) própria da fotografia, Larry Clark não deixa de se fazer artista e traçar uma diferença em sua obra porque sua marca, como artista, não é propriamente reprodutível, ou seja, “copiável”. Assim, para usar um termo do qual Benjamin ([1989] 2014) evocou um desvanecimento no mundo da “reprodutibilidade técnica” Larry Clark consegue dar “aura” às suas próprias fotos. Nesse contexto, parece-nos oportuno citar o que Larry Clark diz em uma entrevista a Storm (2019):

[...] comecei a fotografar coisas. Se outra pessoa tivesse fotografado, eu não teria feito isso. Eu fiz a mesma coisa com os filmes. Se alguém mais estivesse fazendo filmes como esse, eu não faria. [...].

Não estou interessado em fazer filmes ou fazer imagens que alguém faça. Então, ninguém pode realmente me copiar. O mundo da publicidade e o mundo da moda, eles vão olhar minhas fotos e então eles vão começar a fazer fotos para vender coisas que eu fiz. O que é certo, não é o meu mundo, não é da minha conta, e eles podem fazer o que eles querem fazer, porque eu vou fazer de qualquer maneira. Mas ninguém pode realmente me copiar, porque estou à sua frente, cara. Eu só estou fazendo o que eu quero ver. Alcançar.

Logo, não é a temática sexo, drogas e violência, apresentada nos trabalhos de Larry Clark, que indica-nos o que é a particularidade de sua obra ou a sua assinatura como um artista, sobretudo nos nossos dias em que esses assuntos se tornaram mais cotidianos

que eram em um mundo ainda dominado, na década de 1970, pelo “sonho americano”. A direção e a proximidade com que aponta sua câmera, a maneira que produz tais imagens a partir do disparar de sua máquina é muito mais reveladora da particularidade que ele inscreve em suas fotografias e de modo avesso à mera reprodutibilidade técnica, mas que também se vale desse recurso característico da fotografia para sua difusão. Na interferência do que lhe toca singularmente o corpo, Larry Clark impregna a técnica fotográfica com suas próprias escolhas, revelando-nos o que Laia (2001) aborda sobre a dicção, as escolhas de um autor no entrelaçamento de sua vida com o que é criado como obra. Nos termos do próprio Larry Clark, a propósito do que ele faz:

Eu estou apenas tentando mostrar a vida real. Todo o meu trabalho ao longo dos anos é sobre um pequeno grupo de pessoas do qual você não saberia de outra forma. Você não saberia sobre meus amigos e eu, em Tulsa. Você não saberia sobre essas crianças no gueto de South Central. Você não saberia sobre a vida secreta de adolescentes na qual os adultos não são permitidos entrar (EUSE, 2019).

Também nessa mesma direção, consideramos importante citar o que Larry Clark também relata em uma entrevista dada a Gibson (2019):

É interessante porque estávamos saindo da década de 1950, e esse era um tempo tão reprimido. Acho que comecei a fazer fotografias em reação a isso. ‘Por que você não pode mostrar tudo?’ ‘Por que as pessoas dão socos?’ Havia grandes ensaios fotográficos na revista LIFE, mas eles sempre pararam em um determinado lugar. Sempre houve um lugar onde todos pararam. Foi apenas uma regra. Para mim não há regras. Acho que aprendi isso com artistas - de pintores e escultores. Levou a fotografia um tempo para alcançá-los.

Larry Clark apresenta-nos, então, um dizer em suas imagens. Imagens estas que revelam os segredos de sua vida marginalizada e que, por essa revelação, passa a ocupar socialmente e culturalmente um lugar que não está mais propriamente tão à margem e que já não é mais tão invisível. Afinal, com a produção de suas fotos, desde *Tulsa*, temos a inscrição e o reconhecimento de uma nova assinatura: no campo do Outro que a psicanálise lacaniana nos ensina a encontrar na linguagem e na cultura, Lawrence Donald Clark passa então a ser conhecido por Larry Clark.

Para Storm (2019), Larry Clark disse: “em minha casa, a única regra, a única coisa que meus pais me disseram repetidas vezes foi que ‘O que quer que esteja acontecendo aqui, fica aqui. Você nunca menciona isso do lado de fora’. E eu tinha uma vida secreta de drogas e segredos sobre mim mesmo”. Ora, desde *Tulsa* é essa “única” regra de sua “casa”, que Larry Clark irá transpassar, expondo sua vida fora da regra e fora da lei. Interessante que, segundo podemos ler em uma entrevista dada a O’Hagan (2018a), a

decisão de Larry Clark fotografar o que se passava com ele em Tulsa não deixou de surpreender inclusive a ele mesmo por que suas fotos são:

“[...] ‘um registro de sua vida adolescente secreta’. Quando viu as impressões pela primeira vez, ficou tão chocado e assustado quanto todos os outros. ‘Eu me lembro de pensar: Eu tenho que queimar todos os negativos e me matar, ou ir para Los Angeles e tentar publicá-lo’”.

A clínica psicanalítica tem demonstrado o quanto a precariedade simbólica implica muitas vezes o que tem sido designado como “patologias do ato” (HEKIER e MILLER, 1996): respostas que colocam em risco a vida, como tentativas de suicídio, em seus mais variados modos. Ao abordar o abalo dos referenciais simbólicos e a emergência de vários sintomas associados a atuações mortíferas, Lacan (1967) autoriza-nos a afirmar que, quando os recursos simbólicos se tornam precários, os atos podem se apresentar como respostas nem sempre as mais interessantes no que concerne à vida. No livro *A Sociedade do Sintoma*, Laurent (2007, p. 169) se refere ao bacanal mortífero característico da sociedade atual e das manifestações nas quais se busca uma autoridade e que apelam para uma imersão mortífera no gozo:

Para o sujeito moderno, a existência de Deus se demonstra pela overdose. Pela presença da ex-stase nele próprio, o sujeito experimenta a presença do Outro. Assim, acredita nela. Mas sabemos, desde a segunda teoria das pulsões em Freud, e com Lacan, que o sujeito prefere gozo à autoconservação, e que o narcisismo não é barreira contra a pulsão de morte. Em nossa civilização, o sujeito pode escolher “entregar-se à morte” de várias maneiras.

Nesse contexto, não é sem razão que, como vimos em King (2019), quando Lewis Clark deixa de conversar com Larry Clark, seu filho, este passa a se drogar e que as drogas, então, podem ser tomadas como um primeiro tratamento que ele se deu à estranheza que lhe tocava o corpo atrasado com relação à puberdade e diante da qual seu próprio pai parecia também horrorizar-se. Posteriormente à sua introdução no “mundo das drogas”, Larry Clark, valendo-se da máquina de fotografar, irá também produzir, de modo repetitivo, com uma certa estranheza e de modo surpreendente para ele mesmo, imagens que lhe eram cotidianas, mas que, com *Tulsa*, alcançam também outra dimensão: com *Tulsa*, Larry Clark revela o segredo de sua vida, inclusive para além do mundo de seus pais e do qual se experimentava segregado, dando inclusive outro alcance ao que experimentava como mortífero.

Como abordamos no capítulo 2 desta dissertação, com referência a Sontag ([1933] 2004) e a Barthes (2015), há violência no disparo fotográfico. Vimos ainda todas as ressonâncias do termo *shooting* utilizado, em inglês, para designar o disparo tanto de uma arma quanto da máquina fotográfica, além da injeção de substâncias tóxicas na pele.

Sabemos o quanto essas ressonâncias têm marcas muito precisas no que Larry Clark tem vivenciado ao longo de sua vida. Mas, com sua obra, mesmo mergulhado em situações mortíferas, Larry Clark tem encontrado um modo de se posicionar, como fotógrafo, na vida, indo além de si mesmo e até de certa imagem de si mesmo como um usuário de drogas. Nesse contexto, vale a pena citarmos o que ele conta em uma entrevista a Kelley ([2008] 2019):

Mesmo em Tulsa, quando eu estava fotografando meus amigos, eu queria ser meus amigos - qualquer um, exceto eu mesmo. Eu realmente era apenas um garotinho magricela que escolheu essa identidade e aquelas pessoas para aparecer. Eu sou um cara que seguia naquela onda dos outros, tendo quinze anos e parecendo doze. Só cheguei à puberdade aos quase dezesseis anos. Nesse momento, meu pai acabara de voltar [...] quando eu tinha doze anos, na sexta série. Ele era um vendedor ambulante, vivia na estrada. Minha mãe sempre dizia: "Todo mundo gosta do seu pai, ele é um cara tão legal". Cada maldito dia da minha vida, ela dizia "o quanto todo mundo gosta do seu pai". E, claro, eu amava meu pai; Eu não entrava na puberdade e ele olhou para mim e disse: "O que eu fiz para merecer um garotinho tão magricela?", e ele parou de falar comigo. Meus pais me mandaram tomar algumas doses de vitamina B-12. Ninguém disse que era O.K. Lembro-me de estar sentado no banheiro quando tinha quinze anos e, olhando para baixo de mim mesmo, disse que, se não conseguisse um pouco de pelo no meu pau no próximo verão, iria me matar. Então, comecei essa vida secreta. Minha primeira vida secreta foi que eu ainda não tinha entrado na puberdade. Então, comecei a sair com esses caras da droga e isso era um estilo de vida secreto. Drogas não eram mencionadas naquela época. Então, foram apenas camadas e camadas de vidas secretas. Quando eu tinha quase dezesseis anos e comecei a entrar na puberdade, foi quando comecei, quanto às drogas, de modo veloz a dar tiros (*started shooting speed*).

Barthes (2015, p. 22-23), como procuramos abordar no Capítulo anterior, descreve a experiência de ser fotografado como a descoberta de torna-se produto dessa operação: na foto, ele próprio pôde se ver como "todo-imagem" e ele equivale esse tipo de totalização à "morte em pessoa" porque, segundo suas próprias palavras: "os outros – o Outro – desapropriam-me de mim próprio, fazem ferozmente de mim um objeto [...]". Ao destacar, desse modo, o caráter indiciário da fotografia concernente a seu corpo, a relação a materialidade que a foto mantém com seu referente apresentando-o como o que esteve ali, Barthes, aludindo também a foto de sua mãe que já se encontrava morta, destaca "essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto" (BARTHES, 2015, p. 17). Por sua vez, Freud ([1919] 1996) destaca que, na imagem duplicada, buscase a imortalidade que não deixa de ser também um modo de procurar se perpetuar mesmo diante desse fim inevitável para o vivo e que é a morte. Nesse contexto, retornando a Larry Clark, poderíamos indagar se, com *Tulsa*, ele já não procura, frente à dimensão mortífera que muitas vezes pode perpassar o uso de drogas, uma saída para a vida. Assim, imerso em tantas cenas de violência, no uso de drogas e diante das overdoses

experimentadas, muitas vezes fatalmente, por seus amigos, parece-nos possível apostar que, pela fotografia e tornando-se um artista dessa forma de retratar os corpos, Larry Clark busca um modo de endereçar-se, não sem questionamento e provocação, ao Outro, criando um lugar para o que parecia, desde o atraso vivido quanto à puberdade, não ter qualquer lugar.

4.3. Três fotos de *Tulsa*

Visando a uma apresentação de uma amostra da arte de Larry Clark e utilizando algumas referências abordadas ao longo desta dissertação, consideramos importante analisar três fotos de *Tulsa*.

Sabemos o quanto Larry Clark teve a relação com seu corpo marcada pela “estranheza” que a entrada tardia na puberdade lhe trouxe e que lhe consolidou o isolamento quanto ao pai. Pareceu-nos importante, portanto, analisar uma foto de *Tulsa* que se apresenta sem título, ou descrição, certamente, não é a única foto sem título desse livro de “poucas palavras”.

Fotografia 5 –



Fonte: Clark (1971).

Nessa foto, vemos três corpos, nus e em plena puberdade. Há uma jovem, com as pernas abertas, que se aplica uma seringa com a ajuda de um jovem que lhe faz uma espécie de torniquete no braço e, ainda, mais outro jovem que assiste, sem participar diretamente, tal aplicação. Nessa cena, com maior ou menor nitidez, os sexos estão expostos e as marcas da puberdade masculina e feminina se apresentam, mas as atenções se voltam para o ato de drogar-se. A droga ocupa a cena, evocando-nos tanto o que Laurent (2007) tematiza como êxtase de si mesmo em um bacanal mortífero, quanto o fato de Larry Clark, muito cedo na vida, ter se servido do uso de drogas para tratar a estranheza que se apresentava no corpo que tardou a entrar na puberdade.

É interessante notar que o rapaz cujo órgão sexual se destaca, mesmo flácido, na cena, tem a rigidez e a tensão na mão que parece agarrar parte da colcha da cama. Há alguma tensão nele, mas ela parece também se dirigir mais à injeção da droga pela própria jovem a seu lado, como uma espécie de aflição diante da agulha entrando em um corpo. De modo algum, há tensão ou mesmo excitação sexual considerando que os três corpos retratados estão nus. Assim, são três corpos nus, mas tomados pelo gozo da droga.

Vimos, sobretudo no segundo capítulo desta dissertação, que o ato de fotografar implica o lugar do fotógrafo como observador e as circunstâncias nas quais se produzem as visibilidades possíveis de serem retratadas em uma foto. Consideramos, portanto, que o ato de fotografar não deixa de se apresentar no campo das lutas subjetivas de quem o realiza, implicando as escolhas que levam um fotógrafo a produzir e revelar o que ele dispara com sua câmara. A foto convoca-nos, portanto ao ponto de vista do fotógrafo e, assim, a fotografia acaba por se tornar para Larry Clark uma solução, mesmo que ela não seja suficiente para afastá-lo por inteiro, não só tematicamente, mas também como usuário, do mundo das drogas.

Pelo modo como revela a trama vida e obra em Larry Clark, a foto que ele próprio chamou de “Ferida acidental por tiro de revólver” (CLARK, 1971) também foi escolhida para ser analisada nesta Dissertação.

Fotografia 6 –



Fonte: Clark (1971).

Tomados pelo convite de Barthes (2015) para olharmos as fotos como espectadores das cenas que elas enquadram, há algo chocante nessa cena violenta de *Tulsa*. A princípio, ela poderia não provocar qualquer estranhamento porque em *Tulsa*, a primeira foto já é de um rapaz segurando uma arma e, nesse livro, há outras imagens de pessoas manipulando armas. Nesse contexto, poderíamos esperar que, em algum momento, um acidente com arma pudesse de fato ocorrer, atingindo uma parte do corpo de alguém e abrindo uma ferida. Assim, o que é retratado em *Tulsa* já nos ofereceria, como *studium*, o que se pode esperar em cenas de violência: armas, tiros, etc. Também poderíamos incluir como *studium* o gesto do outro homem, que está de costas para “vítima”, numa espécie de “lamento” ou mesmo “surpresa” porque culturalmente tendemos a vislumbrar, no gesto desse outro homem, o que acontece quando fazemos algo de errado, quando há uma preocupação ou uma culpa: levamos a mão na testa, como uma forma de lamentarmos ou mesmo nos surpreendermos negativamente com o que acaba de acontecer.

Considerando, ainda, as ressonâncias, já evocadas nesta dissertação, do termo inglês “*shooting*” com o disparo da máquina fotográfica e com o tiro de uma arma,

poderemos considerar que poderá haver violência em ambos os atos. Porém, mesmo com a expectativa dessa violência, o traumático pode ainda se apresentar em certas imagens que previamente já tendemos a tomar como violentas e, a nosso ver, é isso que Barthes (2015) procura ressaltar com sua noção de *punctum*: trata-se daquilo que fere e marca. Desse modo, não teríamos na foto intitulada “Ferida acidental por tiro de revólver” a demarcação do *punctum* no próprio trauma representado na foto pela ferida?

Porém, mais além dessa perspectiva onde *punctum* e ferida literalmente se encontram em uma foto, levamos em conta o ensinamento de Barthes (2015) de que o *punctum* vem quebrar a regularidade do *studium* e, nesse sentido, o *punctum* dessa foto estaria no lençol branco que, amassado, acaba por cobrir o genital e a outra perna do homem ferido. Afinal, em uma cena marcada pela violência de um tiro e da ferida por ele provocada, em um livro que contém várias cenas de sexo, não deixa de ser cortante o enquadramento de um lençol branco que aparece encobrindo o órgão genital de um ferido pela bala de um revólver.

Como procuramos abordar no capítulo anterior, apesar de a câmera assegurar uma posição de distância entre o fotógrafo e o objeto, entre o fotógrafo e o referente que vai aparecer na foto, o ato de fotografar é, por si só, um modo de participação, de relação, de encontro. Dubois (2012) parece-nos aproximar-se de Sontag ([1933] 2004) ao ressaltar que o que se fotografa é, exatamente, o acontecimento de estar se tirando uma foto, o ato mesmo de fotografar. Segundo Sontag ([1933] 2004) embora posicionar-se atrás da máquina designe um posto de observação, esse ato é mais do que uma observação passiva: fotografar é interessar-se pelo que é fotografado, é a tentativa de eternizar-se, de manter seu referente em seu *status quo* e, também, também de ser cúmplice do que está prestes a se tornar digno de uma fotografia.

O ato de fotografar define um lugar no mundo, um ponto de vista que também modifica e amplia as convenções e modos de ver, que orienta o olhar na produção do vale a pena se ver. Tornar algo visível é também um modo de se fixar através de um artifício que busca uma certa suspensão do tempo, que evoca um certo desejo de duração, como um modo de negar a morte. Logo, a imagem fotográfica permite dar corpo ao referente, como também materializar o ato fotográfico: por um lado, uma foto é a corporificação da imagem de seu referente e, por outro, é também a comprovação material das influências do corpo do fotógrafo nesse ato.

Segundo Sontag ([1933] 2004), Barthes (2015) e Dubois (2012) a fotografia é indiciária isto é, apresenta materialmente a relação que toda foto mantém com o seu referente, atestando o encontro, a ocasião que, revelada, repete aquilo que só ocorreu uma única vez diante do fotógrafo. Assim, se, por um lado, há, na foto, a apresentação do referente, por outro lado ela não deixa de nos apontar, de algum modo, para a presença do fotógrafo por meio das escolhas e posições que lhe determinaram a tirar aquela foto e não outra. É, sobretudo, por essa atestação do modo como o fotógrafo se inclui na cena que ele fotografa mesmo não estando concretamente na foto que introduzimos a análise de uma terceira foto extraída de *Tulsa*.

Fotografia 7 –



Fonte: Clark (1971).

De fato, é interessante nos depararmos com essa terceira foto depois da longa exposição de cenas de violência, drogas e sexos presente em *Tulsa*. Nessa foto, não há propriamente uma cena do uso de drogas ilícitas, tampouco uma violência explícita. Apesar de apresentar um homem fumando, o cigarro pode ser percebido como algo genuinamente lícito. Mas o que nos faz tomar essa imagem como objeto de nossa análise é a inclusão do bebê na cena. A “naturalidade” com que o homem segura o cigarro em uma das mãos contrasta com o bebê que se encontra tomado pela outra mão e esse contraste não se dá apenas pelo fato de um bebê estar exposto ao cigarro porque esse tipo de exposição não era, nos anos 1970, exatamente um problema. Assim, o que nos salta aos olhos é o modo no qual o homem, mesmo segurando um bebê, parece não se ater ao fato de essa criança encontrar-se em uma de suas mãos e que tampouco o olhar do homem é tocado pela presença do fotógrafo que o retrata segurando um cigarro e um bebê. Além disso, quem nos convoca ao olhar é o bebê, é ele quem dirige seu olhar rumo à câmera do fotógrafo que, com sua máquina, antecipa-nos também como espectador do que ele registra. Há, portanto, esse bebê que, capturado pela presença do fotógrafo, lança-nos fixamente o seu olhar.

Considerando o entrelaçamento vida e obra na arte de Larry Clark, essa foto não deixa de evocar-nos sua experiência de acompanhar a mãe em seu trabalho como fotógrafa: Larry Clark, como já salientamos, era convocado a chamar a atenção dos bebês, inclusive “fazendo-se de bobo”, para provocar-lhes o olhar, o riso, etc. Nesse contexto, o bebê retratado por Larry Clark nessa cena de *Tulsa*, bem diferente dos bebês retratados por sua mãe e para os quais “se fazia de bobo”, impõe-nos a “estranheza” com que Larry Clark, sobretudo desde o atraso de sua puberdade, experimentou na relação com seu corpo e com os outros. O olhar do bebê segurado displicentemente por um homem não seria, então, o olhar do próprio Larry Clark em sua experiência de distanciamento com relação ao Outro que um dia ele aspirou poder ser representado por seu pai? Larry Clark, segundo Gabriel (2019), relatou que os pais não se ocupavam muito dele, não percebiam, por exemplo, o quanto ele se drogava e, nessa foto ele enquadra o olhar inquietante de um bebê e a displicência daquele que o segura.

Sem dúvida, o olhar do bebê surpreende-nos, vem escandir a cena retratada nessa imagem e contrasta com a “falta de atenção” com que o homem parece segurá-lo. Compreendemos que o fotógrafo é também um espectador da imagem que produz e, assim, fotografar é, sobretudo, mirar, ver, como também atirar, fazer a tomada, produzir escolhas. Nessas escolhas, encontramos o que Barthes (2015) chama de encontro, *Tuché*,

nessa foto impressiona-nos como Larry Clark retrata essa ocasião na qual um bebê não só está em um cenário completamente diferente das fotos de sua mãe, como ainda apresenta um olhar que se contrapõe e de algum modo questiona a entrega do homem ao cigarro.

Além do momento da tomada, do que se deve imprimir na câmera, há outro momento, relativo ao que vai se revelar e ao modo como será revelado. Nesses momentos, temos as escolhas do fotógrafo, a relação do fotógrafo com a imagem que ele procura retratar e revelar porque o que será revelado, e não deixado de fora, é uma imagem que se refere a uma escolha e impacta. Nesse contexto, vale lembrar que Larry Clark, em uma entrevista a Wallenstein (2019), ressalta que, em *Tulsa*, “ninguém”, exceto “uma garota”, aparece olhando “para câmara”:

eu era um dos "caras", estava muito próximo e usava uma lente de 50 mm na primeira metade do livro e uma lente de 35 mm na segunda metade, então estava perto para todo mundo. Mas ninguém olha para a câmera. Quando eu estava deitado em Tulsa. Descobri que, para contar da maneira que eu queria contar, para ter a sensação e dizer a verdade, as fotos das pessoas que olhavam para a câmera precisavam ser retiradas. Apenas funcionou melhor assim. As fotos das pessoas olhando para a câmera estragaram toda a continuidade, estragaram a sensação, mudaram tudo. Há razões para isso, e quando eu fiz este livro em 1971, eu sabia as razões.

Nesse contexto, é interessante que, nesta foto, temos um olhar que se apresenta e ela não foi descartada para compor o livro *Tulsa*. Essa parece-nos mais uma razão para apostarmos que, na *Tuchê* revelada por essa foto, é o olhar mesmo de Larry Clark que foi retratado e se dá a ver para todo o mundo.

5 CONCLUSÃO

Nesta dissertação, procuramos conjugar o propósito dos Estudos Culturais Contemporâneos de dar visibilidade a minorias sociais muitas vezes marcadas pela invisibilidade característica dos processos segregativos e o trabalho de Larry Clark intitulado *Tulsa*. Verificamos, então, o quanto esse ensaio fotográfico se destacou ao promover a visibilidade de um grupo marginalizado com o qual o próprio fotógrafo estava envolvido, revelando imagens obscuras, de uma estética do horror, daquilo que do ponto de vista hegemônico, a sociedade rejeita, rechaça, mas que adquire, no âmbito da arte, um alcance realmente decisivo e questionador. Além disso, pudemos constatar como, em *Tulsa*, Larry Clark não mostra somente os usuários de droga em situações de marginalidade e de exclusão, dando visibilidade ao que muitas vezes passa como invisível: ele próprio, como fotógrafo e como usuário de drogas, se expõe com alteridade, como diferente, e marca o seu lugar no mundo das artes.

Ao aproximarmos algumas construções identitárias caras aos Estudos Culturais com a vida e obra de Larry Clark, foi possível reiterar a noção de identidade como o que não é tão fixo ou único, aproximando-nos do que, no âmbito dos Estudos Culturais, tem sido ressaltado como multiplicidade, fragmentação, e fluidez identitárias. Nesse contexto, também pudemos nos valer da concepção, revelada pelos Estudos Culturais, da identidade como um processo, como *identificação*, atravessado por incessantes negociações e renegociações, no mundo contemporâneo, vinculado às incansáveis escolhas de cada um, na medida em que, cada vez mais em nosso mundo, adquirir uma identidade é uma tarefa a ser realizada inúmeras vezes na vida. A concepção de uma identidade fluida, múltipla e fragmentária também nos endereçou ao que a psicanálise lacaniana aborda quanto aos entraves e lutas que permeiam os processos de constituição do eu, de relação do eu e da imagem, da apropriação que se faz de um corpo que, de início, é tomado como “outro”, um “estranho” e só depois de certo tempo é assimilado a alguma referência sobre “si mesmo”.

Nessa via, expomos como a fotografia, para Larry Clark, lhe possibilitou uma alternativa à marginalidade no qual vivia e lhe conferiu uma identidade inédita como fotógrafo, dando-lhe um lugar no mundo como artista. Nossa escolha por *Tulsa* se justificou por ser o primeiro trabalho artístico de Larry Clark e que se encontra ainda presente em sua obra. Valendo-nos da interdisciplinaridade própria ao campo dos Estudos

Culturais, recorreremos também à psicanálise para analisamos como que a obra fotográfica de Larry Clark nos ajuda a conceber a identidade não como um resultado ou uma referência fixa, mas como um processo onde o “si mesmo” se relaciona com o “outro”, o “estranho”. Desse modo, é no jogo criativo com a imagem fotográfica que Larry Clark alcança, desde *Tulsa*, um reconhecimento e um lugar que lhe permite dar um lugar, mais além do mundo das drogas e de sua puberdade tardiamente alcançada, à estranheza de seu corpo.

Ao nosso ver, não deixa de ser inovador, tanto para o campo dos Estudos Culturais Contemporâneos quanto para as teorias sobre a fotografia sustentadas por Barthes (2015), Sontag ([1933] 2004) e Dubois (2012), a tematização, realizada por esta dissertação, sobre a obra de um fotógrafo para considerarmos como sua produção se articula à sua vida, dando visibilidade ao que ele experimentava como uma inquietante estranheza corporal.

Tomando como referência *Tulsa*, limitamos o campo conceitual ao modo como Larry Clark registrava e revelava suas imagens, ainda vinculado à fotografia analógica. Pode ser interessante, após a conclusão desta dissertação, ampliarmos nosso estudo para as fotografias digitais e os novos recursos vinculados às produções de imagens fotográficas na atualidade. Nesse mesmo contexto, será importante incluir futuramente vários trabalhos posteriores à *Tulsa*: no campo mesmo da fotografia, *Teenage Lust* (1983), e em seguida, no âmbito do cinema, *Kids* (1995), *Another Day in Paradise* (1998), *Bully* (2001) e *Ken Park* (2001). Tratar-se-á, então, de uma continuação da pesquisa para considerarmos como isso que Larry Clark mostra e que ninguém antes via pode ser ainda sustentado por esse artista no mundo atual onde “tudo é visto” e “todo mundo vê de tudo”.

REFERÊNCIAS

ALETTI, Vince (2002). **Larry Clark**. Disponível em: <<https://www.questia.com/magazine/1G1-86647164/larry-clark-first-break>>. Acesso em 18 de abril de 2018.

BARROSO, Ana. **Tulsa**: no outro lado da ‘Middle America’. Lisboa: AIM, 2013.

WIKIPEDIA. Larry Clark. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Larry_Clark#cite_note-auto-2>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BARTHES, R. (1980). **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Lisboa: Edições 70, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios literatura e história da cultura. 8ª Ed. - São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter [1989]. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: RS: Zouk, 2014.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**: Conflitos multiculturais da globalização. Trad. Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2015a.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015b.

CLARK, Larry. **Tulsa**. Nova York: Grove Press, 1971.

CUIR, Raphaël (2007). **Larry Clark on Cutting through the Bullshit and Hypocrisy of America (2007)**. Disponível em: <<https://www.americansuburbx.com/2014/12/larry-clark-art-press.html>>. Acesso em 08 de fevereiro de 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. - Campinas, SP: Papirus, 2012.

EUSE, Erica [2014]. **Larry Clark Is Still Dangerous After All These Years**. Disponível em: <https://www.vice.com/en_us/article/7b74qb/larry-clark-is-still-dangerous-after-all-these-years>. Acesso em 03 de maio de 2019.

FREUD, Sigmund (1919). O estranho. In: _____. **História de uma neurose infantil. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270.

FORTINI, Rodrigo. A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?. **Paralaxe**: v.3, n°1, 2015.

GABRIEL, Trip [1995]. **At lunch with**: Larry Clark; think you had a bad adolescence?. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1995/07/26/garden/at-lunch-with-larry-clark-think-you-had-a-bad-adolescence.html>>. Acesso em 22 de março de 2019.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: editora Unesp, 1991.

GIBSON, Ralph. **Larry Clark interview my father was a real asshole which gave me a bottomless well to draw from**. Disponível em: <<https://www.timeout.com/newyork/art/larry-clark-interview-my-father-was-a-real-asshole-which-gave-me-a-bottomless-well-to-draw-from>>. Acesso em 18 de abril de 2019.

HALL, Stuart. **Diáspora**: identidades e mediações culturais. 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Hall, Stuart. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 103-133. 15ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representações**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEKIER, M. e MILLER, C. **Anorexia y bulimia**: deseo de nada. Buenos Aires: Paidós, 1996.

IGLESIAS, E. et al. Larry Clark. **Menores sin reparos**, Gijón: Festival de Cine de Gijón, 2006.

JN (2011). **Criança sobreviveu ao abutre, fotógrafo sucumbiu à dor**. Disponível em: <<https://www.jn.pt/media/interior/crianca-sobreviveu-ao-abutre-fotografo-sucumbiu-a-dor-1789058.html>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2019.

KELLEY, Mike (2008). **Larry Clark**: In youth is pleasure. Disponível em <<https://www.flashartonline.com/article/larry-clark/>>. Acesso em 18 de abril de 2018.

KING, Dennis (2000). **It was kind of a natural thing**: Larry Clark and his câmera. Disponível em: <http://www.tulsaworld.com/archives/it-was-kind-of-a-natural-thing---/article_0d37ea15-08b9-586b-bc27-2e5face30894.html>. Acesso em 22 de março de 2019.

LACAN, J (1967). **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACAN, J. (1949/1977) O estádio do espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In: **LACAN, J., Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96-103.

LAIA, Sérgio; CÂMARA, Maria. CORPO FREAK E CULTURA MIDIÁTICA A PARCERIA ENTRE L'OREAL E ZOMBIE BOY. **Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais**, [S.l.], v. 1, n. 2, jul. 2018. ISSN 2526-222X. Disponível em: <<http://mediaticom.org/anais/index.php/seminariointernacional/article/view/160>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

LAURENT, Eric. Os efeitos da psicanálise no tecido da civilização: Entrevista com Éric Laurent. **In: Opção Lacaniana online**. Nova série Ano 8, Número 22, março 2017, ISSN 2177-2673. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_22/0s_efeitos_da_psicanalise_no_tecido_da_civilizacao.pdf>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.

LAURENT, Éric. **A sociedade do sintoma: a psicanálise hoje**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação & identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Palus, 2010.

MARON, Marc (2016). **Larry Clark**. Disponível em: <<http://www.wtfpod.com/podcast/episode-749-larry-clark>>. Acesso em 21 de março de 2019.

MATTERLART, Armand. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MILLER, Jacques-Alain. **O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MORAES, Dênis de. **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

O'HAGAN, Sean. **Larry Clark's photographs: 'Once the needle goes in, it never comes out'**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy>>. Acesso em 18 de abril de 2018a.

O'HAGAN, Sean. **The kids stay in the picture**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/feb/17/photography.exhibition1>>. Acesso em 18 de abril de 2018b.

SALAZAR, Olívia. **Larry Clark**. Disponível em: <<https://www.france24.com/en/20170106-video-interview-larry-clark-tulsa-kids-bully-park-photography>>. Acesso em 18 de abril de 2019.

SONTANG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STORM, Christian (2012). **I Had Lunch with Larry Clark**. Disponível em: <https://www.vice.com/en_us/article/wdpkvz/i-had-lunch-with-larry-clark>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

THE TALK (2012). **Larry Clark**: “why can’t you show everything? ”. Disponível em: <<http://the-talks.com/interview/larry-clark/>>. Acesso em 21 de março de 2019.

UTSTÄLLNING [2013]. **Larry Clark, Snickarbacken 7**. Disponível em: <<https://www.sfoto.se/f/larry-clark-snickarbacken-7/>>. Acesso em 08 de fevereiro de 2019.

WALLENSTEIN, Ellen [1985]. **Outlaw no more**. Disponível em: <<https://www.ellenwallenstein.com/writings-1/an-interview-with-larry-clark-outlaw-no-more-1984>>. Acesso em 08 de março de 2019.