

**MONÓCULO
FOTOGRAFICO: UMA
CRÔNICA SOBRE
AS RELAÇÕES E
PROCESSOS DA
IMAGEM ITINERANTE**

*Photographic monocle: a chronicle on
the relationships and processes of the
traveling image*

Ana Angelica da Costa Menezes

E-mail: a.angelicamenezes@gmail.com

Resumo

Populares entre os anos de 1970 e 1990, os monóculos fotográficos, semelhantes a uma luneta, têm em seu interior a fotografia em filme reversível, o *slide*. Essas fotografias em dispositivos de visualização eram comumente produzidas pelos fotógrafos de rua ou itinerantes. Hoje pouco faladas e conhecidas, as fotografias em monóculos nas cidades grandes eram realizadas em circos, praias e pontos turísticos, já no interior do nordeste do Brasil em contexto religioso, nas romarias. É interessante pontuar três elementos importantes para a produção do monóculo fotográfico – a câmera, o reversível e o dispositivo de visualização. A partir de uma ação performática – O guarda-chuva amarelo – realizada na Praça Tiradentes na cidade do Rio de Janeiro, um transeunte questiona “por que a sua imagem e história seriam interessantes para uma pesquisa”. Esta abordagem ressignifica a pesquisa, conferindo a ela um olhar mais político.

Palavras-chave: Monóculo fotográfico; Fotografia itinerante; Fotografia analógica.

Abstract

Popular between the years of 1970 and 1990, the photographic monoculars, similar to a telescope, have in their interior the photograph in reversible film, the slide. These photographs on display devices were commonly produced by street photographers or itinerant photographers. Nowadays little known and spoken, monocular photographs in the big cities were held in circuses, beaches and tourist spots, already in the northeastern interior of Brazil in a religious context, in the pilgrimages. It is interesting to note three important elements for the production of the monocle photographic – the camera, the reversible and the visualization device. From a performance action – The yellow umbrella – held in Praça Tiradentes in the city of Rio de Janeiro, a passerby asks "why his image and history would be interesting for a research." This approach resigns the research, giving it a more political look.

Keywords: Photo monocle; Traveling photography; Analog photography.

“(…) em uma sociedade tão poluída visualmente como a nossa, muito do que acontece à nossa frente passa despercebido”.

Alex Moletta

As tecnologias digitais ocupam um espaço privilegiado em nossas vidas, compõe a nossa rotina, sobretudo no âmbito da produção de imagens. Parte considerável do cotidiano contemporâneo é construída em função dessas imagens digitais, sendo elas de custo acessível, proporcionando autonomia no manuseio da tecnologia e agilidade para obtenção do produto final.

Com a modernização da sociedade a importância de se produzir imagens, sobretudo no sentido da representação do mundo e de si se alarga e ganha uma nova escala. E cada vez mais se torna crescente a apropriação do visível e invisível pelo olhar. Sobre as implicações da produção de imagens no domínio do invisível, Lissovsky e Jaguaribe discorrem “(...) antes associado ao oculto, ao misterioso e ao mágico, torna-se um território desencantado, virtualmente anexável ao visível graças ao desenvolvimento da ciência e da técnica” (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2007, p. 89). O encanto, diante da fotografia, tem espaço na apreensão pelo olhar e na sua capacidade de comunicar e afetar indivíduos.

As imagens digitais contrastam fortemente com as imagens analógicas que por muito tempo, ao longo da sua história, foram produzidas por profissionais da área. A inacessibilidade do aparato tecnológico, assim como o conhecimento quanto ao manuseio das máquinas limitavam as suas produções. Ocasões específicas e especiais eram fotografadas. Para fotografar um momento era preciso que ele detivesse algum mérito digno do registro e rememoração. Agora não mais apenas como arte ou ainda um documento ilustrativo, de autenticação, impresso no jornal como fora tempo atrás. A fotografia, neste momento, desempenha um papel que vai além de um objeto no cotidiano da sociedade, ela se torna um rito social.

Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança - o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social (...) (SONTAG. 2004, p18).

Se décadas atrás a fotografia analógica não tinha a mesma participação no cotidiano das pessoas, para determinados grupos o acesso era menor ainda. Questões sociais e geográficas marcavam intensamente a ausência de registro da história destes indivíduos. Acompanhando essa realidade de produção das imagens analógicas, se populariza as fotografias de monóculos. Porém com algumas particularidades, em alguns aspectos amplificando a possibilidade de registro e em outros limitando a sua própria existência.

Acredito ser fundamental pontuar os três pilares que acredito e defendo ser a base constituidora destas fotografias e das suas relações – a câmera, o filme reversível e o dispositivo de visualização. Segundo o site da fabricante Olympus, a câmera Olympus Pen, foi lançada em 1959, no Japão. Considerada um dos maiores benefícios, sobretudo no aspecto comercial, para a produção do monóculo. Criadas pelo designer Yoshihisa Maitani, estas câmeras foram consideradas as compactas mais famosas da época, embora não tenham sido a primeira do tipo *half-frame* ou meio-quadro. E justamente esta peculiaridade, o quadro reduzido à metade, que possibilitou maior rentabilidade, pois passou a “dobrar” o número de fotografias. Com um filme convencional de 36mm, a Olympus Pen produzia em média setenta e duas fotografias, setenta e dois monóculos.

O filme reversível, também conhecido como *slide*, “diapositivo”, ou ainda como filme positivo, também foi fundamental para a produção de monóculos fotográficos. Além de favorecer a fotografia em qualidade e fidelidade de cor, o seu processo de revelação, o E-6, tratava-se de um método inteiramente químico, viabilizando a produção das fotografias em monóculo em cidades interioranas e no nordeste do país. Este tipo de revelação não necessitava de grande investimento em equipamentos e nem mesmo era necessária a utilização de energia elétrica. A manufatura dessa fotografia se apresentava de modo exequível em vários ambientes e até mesmo diante de uma rotina itinerante, como era comum para muitos profissionais. Bastavam a câmera, o filme positivo e as soluções para revelação das fotografias na própria película.

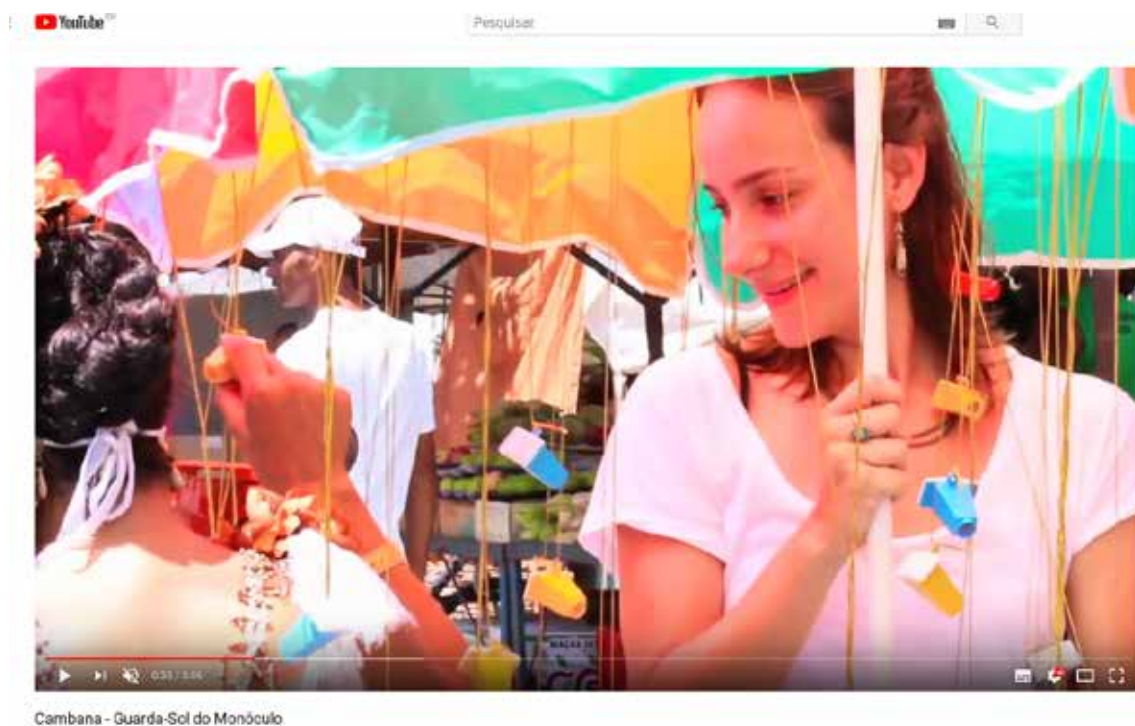
O monóculo em si, é um dispositivo de visualização, o grande responsável pelo seu reconhecimento, carisma e estima. Ele traz consigo a ideia de ludicidade e o despertar da curiosidade, do desconhecido e a potencialidade de uma possível descoberta. A busca pela origem do monóculo, Elinaldo Meira aponta para a fotografia estereoscópica que ficou conhecida por seu processo de produção e visualização de imagens. Essa técnica teve sua formulação apoiada nos fundamentos binoculares aprofundados por Leonardo da Vinci e Giovanni Battista della Porta, no século XVI, e consiste na produção de pares de fotografias de uma mesma cena para serem visualizados simultaneamente em um visor binocular específico e, dessa forma, produzir a ilusão de profundidade, a tridimensionalidade. Para conseguir tal efeito era preciso que as fotografias fossem tiradas da seguinte maneira: “(...) ao mesmo tempo com uma câmara de objetivas gêmeas, tendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3cm – a distância média que separa os olhos humanos” (ITAÚ CULTURAL).

Fotografias como as de monóculos localizadas como produções populares comumente “aparecem como curiosidades exóticas, além de criar preconceitos e relações de subordinação” (AYALA, 2015, p. 52). E automaticamente perdem força e voz, quando não são simplesmente descartados por não se encaixarem em um padrão específico que confira oficialidade e caráter documental e até artístico.

O Guarda-chuva amarelo

Acredito que tão importante quanto apresentar dados e resultados seja fundamental falar de processo, sobretudo quando nossa área trata do subjetivo, do artístico, da construção, e desconstrução. Afinal, uma investigação que tem como objeto o fruto de relações exige uma reflexão da trajetória e que se considerem os impactos daquilo que nos atravessa quanto investigadores, pois também fazemos parte do processo.

No decorrer da construção desta pesquisa, por meio da disciplina Performance no Museu, ministrada pela professora Gabriela Lírio no Museu de Arte do Rio realizei a performance “Guarda-chuva amarelo”. Inspirada no trabalho “Guarda-sol do monóculo”. Em 2015 iniciando minhas primeiras investigações sobre monóculo fotográfico encontrei o material “Guarda-sol do monóculo” do grupo “Cambana – Itinerância artística”.



O grupo se apresenta como “um arranjo de ações artísticas discutidas colaboratorialmente e criadas através de um processo de contação e mostração de imagens, estáticas e em movimento, oriundas de pesquisa de campo junto a grupos ciganos/Calóns, da região do Recôncavo Baiano” (CAMBANA). O grupo integra uma pesquisa de doutorado junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, sob orientação da professora Sônia

Vídeo “Guarda-sol do monóculo”, Grupo Cambana

Rangel. Os trabalhos apresentam-se sob o formato de intervenções artísticas ocorridas nas feiras livres das cidades nas quais a pesquisa de campo margeou-se. Foram realizadas por um grupo misto de criadores, auto-denominado de “bando”: fotógrafo, atriz, cenógrafo, bailarino, escritora, arquitetos, performers.

O vídeo “Guarda-sol do monóculo” é produto da pesquisa realizada com a comunidade cigana. Com o intuito de conhecer mais a respeito desse trabalho, firmar trocas de materiais e experiências, além de estabelecer uma ponte entre as pesquisas, busquei contato com a equipe. Obtive retorno da Clara Pignaton, membro do grupo, que no momento não pode me dar maiores informações sobre este trabalho e o seu andamento. Este vídeo foi referência fundamental para a produção da minha performance, desde 2015 ele vaga os meus pensamentos, mas nunca imaginei que um dia pudesse realizar um trabalho semelhante até surgir a oportunidade realizar uma ação em espaço público.

Embora a proposta de performance tenha sido inspirada no “Guarda-sol de monóculo”, no qual os objetos mantinham em seu interior as imagens, eu optei por trabalhar a retomada da memória por meio de determinadas palavras inseridas no dispositivo. Não eram quaisquer palavras. Tais palavras proferidas durante as rememorações dos observadores não eram feitas de forma aleatória, certamente detinham alguma potência na expressão livre dos afetos e memórias. Foram selecionadas seis palavras e com a colaboração da professora da disciplina “Performance no Museu”, Gabriela Lório, e dos alunos. As palavras pensadas e sugeridas eram carregadas de força e de algum magnetismo de modo que estabeleciam uma conexão forte com as imagens que não estavam presentes no objeto, porém adormecidas no íntimo das pessoas. Eram palavras sutis, comuns, reveladoras e de alguma forma vinculadas aos monóculos.

A intenção não era falar das imagens, mas sim ouvir a história de um alguém que passa pela praça. Utilizar a força que o dispositivo em si carrega e assim atrair os olhares dos passantes curiosos e que identificassem o objeto e desta maneira conhecer histórias, possivelmente me aproximar de acervos pessoais e coletar material. Uma pesquisa de campo incitada pelo gesto performático que se faz ao espiar o monóculo aliado a potência da palavra e rememoração. Lembrança, infância, memória, lugar, tempo e sentimento.

Esta performance foi realizada três vezes em espaços distintos, do público ao institucionalizado, sendo eles a Praça Tiradentes, Praça Carioca e em uma mostra final no Museu de Arte do Rio – MAR. Foi a partir de uma conversa durante a ação performática “Guarda-chuva amarelo” realizada no evento “Bonobando na Praça



Mostra final dos trabalhos
– Performance no Museu.
Museu de Arte do Rio.
Fotos de Natália
Guimarães

Tiradentes”, que um passante, curioso ao identificar os monóculos, interpelou. O seu questionamento chamou a atenção – por que a história dele poderia ser importante para uma pesquisa? A sua descrença quanto a relevância sobre o que pessoas comuns podem falar, o que fotografias comuns podem comunicar, sobretudo no âmbito de uma pesquisa acadêmica reconfigurou este trabalho.



Evento Bonobando na
Praça. Praça Tiradentes.
Foto de Viv Ane

Uma história para guardar e contar

Historicamente, indivíduos, produções artísticas e acadêmicas que se afastam do padrão hegemônico são tidos como “subalterno”, e suas vozes tendem a ser sufocadas. Questões sociais e políticas ditadas por uma lógica hierárquica, até hoje, definem os portadores de fala e quem detém o argumento de autoridade. E essa voz que perpetua baseia-se na autoridade de quem?

É bastante fácil a um historiador dedicar a maior parte de sua atenção e de suas citações aos líderes sociais que admira, sem emitir diretamente nenhuma opinião pessoal. Uma vez que é da natureza da maior parte dos registros existentes refletir o ponto de vista da autoridade, não é de admirar que o julgamento da história tenha, o mais das vezes, defendido a sabedoria dos poderes existentes (THOMPSON, 1992, p. 26).

Seguindo essa linha, na qual a voz de uma determinada autoridade é tida como verdade e por muitas vezes incontestável que também se aplica a ideia de autenticidade e legitimidade aos registros escritos. A fotografia em monóculo é repleta de camadas de subjetivação e de aspectos que a distanciam das produções de imagens convencionadas. Esta dissimilitude em relação às fotografias tradicionais se eleva exponencialmente ao conferir à imagem de monóculo produzidas no Nordeste uma identidade de puro afeto e subjetivação motivados pelo sagrado.

Com alguma frequência nos deparamos com as mesmas questões que permeiam o campo metodológico. Questões estas que tanto se apresentam formalistas quanto cobram o rigor científico. A fotografia em monóculo apresenta várias faces de subjetivação, em si é um tipo desconsiderado pela história. Produzidas por fotógrafos itinerantes. O seu contexto se apresenta no universo da cultura popular, entre imagens turísticas e sacras. O seu dispositivo além de estabelecer uma relação muito particular com o observador também incita a rememoração acompanhada da narração.

O academicismo ancorado em uma metodologia que fomenta um modelo de pesquisa calcado em fatos e apurações objetivas dificulta o desenvolvimento do monóculo como objeto de investigação. Leituras como Pierre Bourdieu e Paul Thompson foram fundamentais para o desenvolvimento dos estudos do dispositivo em questão. Outros filósofos amparam a construção de um conhecimento que visa reaproximar o indivíduo. Walter Benjamin aponta, em “Origem do drama barroco alemão”, questões relevantes sobre a metodologia fundamentada em regras e convenções. Estas responsáveis pela reprodução de um modelo científico limitado ao passo que filtram a oficialidade das coisas e marginalizam outras.

As contribuições reflexivas de Walter Benjamin, mesmo que em obras distintas, de algum modo convergem em pensamentos críticos contra o sistema vigente na ciência. Em sua obra “Origem do drama barroco alemão”, o filósofo a partir de uma postura questionadora aponta a necessidade de buscar formas alternativas de desenvolver o conhecimento – “método é caminho indireto, é desvio” (p.50). Considerando a realidade do campo intelectual da modernidade e que se estende até hoje, sabemos que as forças que nele operam, muitas vezes, tem como base a convenção cartesiana. Aqui o produto final destas reflexões deve ser a verdade primeira, esgotando a dúvida.

(...) em vez desse grande número de preceitos de que a lógica é composta, acreditei que me bastariam os quatro seguintes, contanto que tomasse a firme e constante resolução de não deixar uma única vez de observá-los. O primeiro é de nunca aceitar coisa alguma como verdadeira sem que a conhecesse

evidentemente como tal; ou seja, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e não incluir em seus juízos nada além daquilo que se apresentasse tão clara e distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida. O segundo, dividir cada uma das dificuldades que examinasse em tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor resolvê-las. O terceiro, conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos; e supondo certa ordem mesmo entre aqueles que não se precedem naturalmente uns aos outros. E o último, fazer em tudo enumerações tão completas, e revisões tão gerais, que eu tivesse certeza de nada omitir (DESCARTES, 1970, p. 22-23)

É diante deste cenário que Benjamin realiza suas provações, “o objeto do saber não coincide com a verdade” (p. 52). O filósofo se direciona para o transtorno em que se torna a busca pela apropriação da “verdade” assim como os limites da ciência. Pois esse posicionamento metódico e determinista desqualifica a subjetivação como recurso, sendo este um processo intrínseco ao indivíduo que se relaciona constantemente com o meio social.

Para Benjamin, o pensamento sistemático, bem como o método científico vigente, nos distancia da verdade, pois estes pressupõem e adotam como regra a ideia de que antes de tudo é preciso dividi-la para obtê-la. Com intuito de alertar os distanciamentos e descon siderações que esses métodos geram ao pensamento, Benjamin destaca a necessidade de resgatar a contemplação das ideias de maneira a reaproximar o homem da essência.

Assim como o comunicar, uma prática tão natural ao ser humano, tem se tornado cada vez mais distante de nós. No texto “O narrador”, Benjamin, aponta para a privação que o próprio indivíduo se impõe e o “embaraço” que se estabelece diante da possibilidade de manifestar algum relato – “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, p.198)

É interessante observar o uso que o autor faz de metáforas em seus apontamentos. “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (p. 56). Com esta metáfora Benjamin critica o sistema de conhecimento e alerta que a ideia não pode ser considerada o conceito das coisas. Pois desta maneira continuaria fomentando a prática da universalização dos conceitos ao passo que lançaria à margem aqueles que não se enquadram ao conhecimento tido como tradicional.

Para conhecer as histórias das imagens arrebatadas pela fotografia, uma observação minuciosa e atenta é capaz de revelar ao indivíduo alheio àquela história múltiplas leituras. No entanto, os vestígios se revelam limitados diante da profundidade das memórias articuladas pelo indivíduo fotografado. A narração se faz fundamental na exposição da história destes pedaços de vida que, recortadas, isoladas e enquadradas, delimitam a magnitude de uma vida a uma fatia que é transportada ao longo do tempo. As histórias se amplificam diante do relato, desta maneira o trabalho do narrador, daquele que fornece os depoimentos é essencial.

Walter Benjamin, em seu texto “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, trata a importância desse momento – a narração – responsável por intercambiar as experiências em uma das primeiras fases da comunicabilidade na qual não havia o emprego de uma técnica capaz de reter o registro de forma física, durante uma época em que a única fonte era os próprios narradores. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Para muitos historiadores, tradicionalistas, as fontes orais são tidas como subjetivas “por nutrirem-se da memória individual, que as vezes pode ser falível ou fantasiosa” (THOMPSON, p. 18). A oralidade associada ao campo do subjetivo era considerada como não oficial e comumente deslegitimada quanto fonte documental.

Pierre Bourdieu, em “A ilusão biográfica” pontua a tendência de aproximar o relato de vida aos modelos oficiais da apresentação de si, como carteira de identidade, currículo, entre outros. E desta forma afasta-se das trocas íntimas e familiares. Há um senso comum no que diz respeito falar sobre história de vida, o caminho percorrido, um percurso orientado, linear, com início, etapas e fim. Desta maneira a biografia tende a ser apresentada como uma sucessão de acontecimentos, bem como nas obras romanescas. Assim como nos documentos escritos há nestes relatos autobiográficos a necessidade de serem lógicos e coerentes gerando o reforço de uma tradição.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Para Thompson ao contrário do que o tradicional registro escrito reforça assim como no uso da fala de uma autoridade, a história oral abre espaço para uma reconstrução mais realista e imparcial na qual “as classes subalternas,

os desprivilegiados e os derrotados” (p. 26) são participantes ativos, pois há o compromisso com a “mensagem social da história com o mundo” (p.26). Há uma resistência das pessoas para considerar sua própria história e fala, para se enxergarem como obras, conteúdo. Há dificuldade em encontrar em si estética e poesia, seriedade, ciência, porque para tudo isso, supostamente, deve haver complexidade e algum distanciamento, sobretudo da base, do popular. E a história oral, por meio das entrevistas, busca justamente abrir caminho para o exercício da fala.

A entrevista pode revelar a verdade que existe por trás do registro oficial. Ou, então, a divergência poderá representar dois relatos perfeitamente válidos a partir de dois pontos diferentes, os quais, em conjunto, proporcionam pistas essenciais para a interpretação verdadeira (THOMPSON, 1992, p. 307).

Todo o processo de produção da fotografia em monóculo que envolve desde a máquina, passando pelo filme e até ser encapsulada no dispositivo de visualização tem o intuito de comunicar. Comunica através do corpo quando ele performaticamente se entrega ao espaço na tentativa de se ambientar e encontrar a luz que adentre a caixa para então conhecer o que ali está guardado. Assim como se comunica na contação da história, quando exterioriza o que habita o seu íntimo.

As fotografias de monóculo, produzidas em cidades pequenas do nordeste brasileiro, consideravelmente apresentam contexto religioso. Neste artigo quero mostrar uma imagem que se desvia.



“Roça de arroz”. Maranhão, 1972. Fotografia de monóculo. Acervo do autor.

Ao visualizar algumas fotografias em monóculos, Teodora, manteve o ritual de pegar um monóculo aleatoriamente, observá-lo e comentar o que a fotografia lhe oferecia quanto imagem e memória. Logo, pedaços de vida foram revelados, eram as experiências de um indivíduo transposta para uma nova realidade e apropriada pelas pessoas que ali estavam acompanhando a rememoração. Abaixo segue o trecho da narração em *off* referente a imagem “Roça de arroz” do curta-metragem “Rememorações”.

Meu avô, minha mãe e meus tios na roça de arroz, no interior do Maranhão. Para comprovar que investia o dinheiro do financiamento na roça, meu avô tinha que entregar fotografias da plantação para o Banco do Brasil. Minha mãe tinha 12 anos nesta época, mas conta que lembra bem do meu avô chegando em casa, dizendo que o fotógrafo estava lá e chamando os filhos para aproveitar e tirar fotos também. Minha mãe perguntou para ele se poderia levar o casal de coelhos de estimação para tirar fotos e o vovô disse que sim. Esta é a fotografia favorita da minha mãe. Ela tomou um susto enorme quando a viu, pois pensava que esta fotografia não existisse mais. Em segundos, um resgate de um momento passado da vida. Vinte anos que não via esta foto. A única fotografia de sua infância, a única fotografia de seu pai e a única fotografia com o seu pai.

A partir das fotografias em monóculos, aqui tratando especificamente a foto “Roça de arroz”, é possível desenredar o percurso histórico de uma família, seus deslocamentos no tempo e no espaço, suas tradições e até mesmo o seu julgamento sobre o que era importante ser conservado em registro físico para posteriormente ser lembrado, os eventos de uma vida dignos de rememoração.

Por meio das fotografias de família podemos acompanhar parte da trajetória da mesma, geralmente a partir do paradigma do que é considerado válido fotografar e posteriormente relembrar, as celebrações, por exemplo. Sejam os momentos de alegria, de conquista ou a realização de um sonho, fotografamos por obrigação, para fins de registro. Ocasões às quais são atribuídas a ideia de excepcionalidade, que não ocorrerão outra vez. Assim, os álbuns de família constituem uma compilação temporal e imagética da vida de determinada família e todos os seus feitos ou pelo menos parte significativa deles. Susan Sontag considera que “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma (...)” (2004, p. 19).

Esta fotografia em monóculo foi produzida no interior do Maranhão, nordeste do país, e ela traz em seu contexto a identidade local de um povo simples, da vida sertaneja. Muitas vezes neste tipo fotográfico é presente a questão religiosa. Neste caso, a fotografia foi produzida por uma necessidade primeira de

comprobatoriedade em função das exigências do banco e em segundo plano pelo desejo de registro, de ter uma fotografia com os filhos em meio a sua plantação e arroz.

A técnica tem papel fundamental na identificação dos pormenores de uma imagem que, talvez, se dependessem apenas da memória espontânea não seriam retomados em uma rememoração. A técnica trouxe a possibilidade de análise mais profunda com a ampliação da fotografia, por exemplo. O congelamento do momento em uma imagem, por meio do registro no papel ou na película, permitiu que os detalhes que até então passavam despercebidos ganhassem o *status* de maior importância.

Sob um novo enquadramento, o qual possibilitava o olhar atento ao detalhe e que muitas vezes enveredava a percepção para um novo ângulo, como na fotografia “Roça de Arroz” acima. Nela, Teodora, ao identificar os seus coelhos de estimação, os quais já não lembrava a existência remonta um diálogo que teve com o seu pai a respeito dos animais minutos antes de tirar a fotografia. Certamente ela lembraria deste dia, mas a fotografia, esta fatia de tempo congelada, permitiu a retomada minuciosa do momento, o ponto minúsculo e às vezes oculto que se torna visível.

O exemplo da retomada que Teodora portou do breve diálogo que teve com o seu pai nos instantes que precederam a realização da fotografia na roça de arroz, a respeito de seus coelhos de estimação, também ilustra a profundidade destas reminiscências. Teodora, ao visualizar a fotografia no monóculo “Roça de arroz”, revelou a história da imagem em questão, o local, o tempo, as circunstâncias que levaram a realização da fotografia, os afetos e os fatores que a tornam emblemática e alguns detalhes que, segundo ela, até então não mais recordava.

Lemos pelas lentes dos monóculos construções memorial-afetivas, resultantes de uma articulação bem-sucedida e performática. A própria ação de olhar uma foto em monóculo também envolve um ato performático. Ergue-se o objeto para o alto, para o céu, em busca da melhor luz. E assim como o espiar, no qual se fecha um olho e o outro é mantido bem aberto e atento para observar a imagem escondida na caixa. E como em uma coreografia involuntária do corpo que se move por necessidade natural, o indivíduo se movimenta pelo espaço em busca da melhor posição, de um feixe de luz que adentre a caixinha, ilumine e revele a imagem. O simples ato de observar estas fotografias já produz uma performance.

Vejo um ponto em comum entre o monóculo e a performance. Assim como pontua Cohen na relação performance e arte – “(...) a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte” (2002, p. 38) – o monóculo opera por espaços pouco acolhidos pela fotografia. É um tipo de fotografia pouco difundida, pouco se fala, sobretudo as suas relações de produção e nos efeitos que

seu dispositivo conduz. É possivelmente, dentre as fotografias, a que se destaca em ludicidade, está entre as mais populares e que mais estabelece vínculos com aquele que a observa e com o seu corpo.

Apesar das fotografias de monóculo não estarem dispostas em um típico álbum fotográfico de família, também carregam a essência de uma crônica visual. A fotografia em monóculo é acondicionada de forma isolada em pequenas cápsulas que não se abrem, seu conteúdo só é acessado pelo espiar através da lente. Ela é o resultado, a extensão do movimento de captura da imagem em que se espia pela câmera o que se deseja aprisionar com a lente. E quando a imagem é finalmente apreendida na caixinha de monóculo o desejo pela revisitação também é propiciado pelo espiar por meio de uma lente, agora embutida no monóculo e não mais na câmera. Um processo pessoal e intransferível que não cessa.

BIBLIOGRAPHY

RAFIA



ARTIGO: Monóculo fotográfico: uma crônica sobre as relações e processos da imagem itinerante

- AYALA, Maria Ignez Novais. "Cultura popular e temporalidade". In: AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos. (Orgs). *Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada*. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.
- BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. br. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 183-191.
- CAMBANA – ITINERÂNCIA ARTÍSTICA. Disponível em: <https://cambana.wordpress.com/> (Acesso em 15 de junho de 2019).
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DESCARTES, R. *Discurso do método*. Trad. br. João Cruz Costa. São Paulo: Ed. de Ouro, 1970.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>>. Acesso em 15 de junho de 2019.
- JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Mauricio. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, B. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MEIRA, Elinaldo. *Monóculo? Só se for aqui! Na minha terra é binoclo*. São Paulo: Perse, 2015.
- MOLETTA, Alex. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. São Paulo: Summus, 2009.
- OLYMPUS. Disponível em <[https://www.olympus.pt/site/pt/c/cameras/pen_cameras/pen_f_cameras/pen_f/index.html?icid=stage-5248388%20|%20PEN%20-%20Learn%20more%20|%20\(stage-item%20stage-bright%20pos-right-top%20current\)](https://www.olympus.pt/site/pt/c/cameras/pen_cameras/pen_f_cameras/pen_f/index.html?icid=stage-5248388%20|%20PEN%20-%20Learn%20more%20|%20(stage-item%20stage-bright%20pos-right-top%20current))> Acesso em 15 de junho de 2019.
- REMEMBRANÇAS (filme). Direção: Angélica Menezes, 2015. 10min.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.