



IMAGENS INSTANTÂNEAS E O TRABALHO PONTO A PONTO: POSSIBILIDADES POÉTICAS EM MEIO A PANDEMIA DE COVID-19

INSTANT IMAGES AND DOT BY DOT WORK: POETIC POSSIBILITIES AMID THE COVID-19 PANDEMIC

Raquel Sampaio Albertiⁱ
Pesquisadora independente

RESUMO

Através de uma série de trabalhos intitulada *Feed*, se empreende uma reflexão acerca do regime das imagens, especificamente sobre as produzidas por conta do isolamento social no período inicial da pandemia de Covid-19. A partir de um trabalho feito ponto a ponto, reflete sobre a representação do trabalho manual dito feminino (como crochê, tricô, bordado) que emerge via Instagram nesse momento, e busca pensar as implicações de sua inserção na produção artística.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem instantânea, trabalho manual, mulheres, desenho, ponto a ponto.

ABSTRACT

Through a series of works entitled Feed, a reflection is made on the regime of images, specifically those produced due to social isolation in the initial period of the Covid-19 pandemic. From work done dot by dot, it reflects on the representation of so-called female handwork (such as crochet, knitting, embroidery) that emerges via Instagram at this moment, and aims to think about the implications of its insertion in artistic production.

KEYWORDS

Instant image, handwork, women, drawing, dot by dot.

O trabalho sobre o qual empreendo essa reflexão, chamado *Feed*, foi iniciado no curso do primeiro ano da pandemia de Covid-19, pensado sob as circunstâncias do isolamento social, única arma que se dispunha no momento para barrar o avanço da doença, e atravessado pelas dificuldades apresentadas pela “coronavida”, como tão



brilhantemente denominou a artista Giselle Beiguelman (2020), essa nova e dura realidade que se impôs.

Vimos, na emergência da necessidade do isolamento social, o fenômeno do escrutínio dos espaços privados através das mídias, de tal forma que nunca havia acontecido antes. Na televisão, comentaristas foram os primeiros convocados a dar seus depoimentos diretamente de seus lares, e em sequência o trabalho remoto pôs uma grande parcela da população a se conectar com os colegas de trabalho diretamente das salas (e muitas vezes dos quartos) de suas próprias casas, através das plataformas de reuniões virtuais. Conforme descreve Giselle Beiguelman:

Com o isolamento social, a televisão nos lançou no interior das casas de uma extensa galeria de pessoas, cujo universo particular nos era até então inacessível: médicos, políticos, economistas, jornalistas, psicólogos, atores e uma miríade de profissionais especializados, convocados pelos programas para comentar e explicar as dinâmicas do novo coronavírus e as suas consequências políticas, econômicas, sociais e culturais. É possível fazer uma pequena etnografia da imagem da intimidade no Brasil de hoje observando o que se passa nas telas, nas bordas da coronavida. (BEIGUELMAN, 2020, p. 14)

Nunca antes a ideia de janelas dentro de outras janelas foi tão claramente desenrolada dentro da visualidade cotidiana como no momento da pandemia. Para Anne Friedberg, em *The virtual window: from Alberti to Microsoft* (2006), a metáfora da janela de Alberti no século XV serviu para enquadrar o mundo geométrico, geofísico, organizando o acima, o abaixo, à frente e atrás no plano da representação. Essa janela não era uma “janela para o mundo” transparente, mas nos forneceu uma matriz renascentista da “janela em outro lugar” – um espaço virtual que existe no plano virtual da representação. Nossa relação com a visualidade muda radicalmente, uma vez que

A fronteira metafórica da janela não é mais a moldura singular da perspectiva – como observadores de “janelas” de múltiplas telas, agora vemos o mundo em molduras espacial e temporalmente fraturadas, através de “janelas virtuais” que dependem mais do múltiplo e simultâneo do que do singular e sequencialⁱⁱ. (FRIEDBERG, 2006, p. 243)



Logo após o início do isolamento social, muitas atividades foram suspensas, e a ordem geral era o “fica em casa”. Não havia mesmo aonde ir, além das saídas necessárias, como supermercado ou farmácia, pois tudo estava fechado. As ruas das cidades eram vazias, o que as fazia repletas de medo. Percebendo que o convívio estava realmente restrito às interações virtuais, massivamente mediado pelas imagens encontradas nas redes sociais, além do enorme número de horas do dia que eu passava navegando no Instagramⁱⁱⁱ, me propus a “fazer uma filtragem” do conteúdo imagético que estava consumindo, empreendendo uma busca ativa por imagens que eu já começava a notar a emergência.

Pouco a pouco, as pessoas começaram a compartilhar seus cotidianos domésticos. Para além das imagens necessárias dos ambientes de trabalho nas reuniões virtuais no Zoom e plataformas afins^{iv}, o Instagram passou a ser o espaço do compartilhamento do “lazer”, onde eram exibidas as imagens das incursões culinárias, das aventuras nos reparos ou na decoração da casa, das tentativas de entreter as crianças com soluções caseiras e espantar o tédio do confinamento. E, em meio a uma profusão de novos *hobbies*, percebi um resgate dos velhos saberes, como o tricô, o crochê, a costura, o bordado. Então passei a salvar as imagens em que essas atividades figuravam, e assim o fiz durante o período de um ano completo – de março de 2020 a março de 2021.

Em projetos anteriores, o convívio com as pessoas que produziam trabalhos manuais foi minha motivação para fotografá-las. Porém, naquele momento, em 2020, eu estava privada tanto da possibilidade de estar juntos quanto de poder fotografar alguém diretamente. Mas essas imagens estavam chegando até mim, de outra forma. Então, *Feed* acontece desse encontro, e se chama assim porque esse é o termo que o Instagram usa para nomear a área onde “alimenta” o usuário com as imagens, e porque me pareceu que era esse mesmo o processo que ocorreu na construção desse trabalho: eu estava em casa, à parte de tudo, sendo alimentada por aquela profusão de representações daquele momento específico.



Assim, as imagens que foram coletadas ao longo desse período de um ano trazem trabalhos manuais feitos ponto a ponto (tricô, crochê, bordados, costuras), e foram obtidas basicamente através de capturas de tela do aplicativo Instagram. Seleciono fotografias onde aparecem não só o trabalho, mas também as mãos de quem o executa. Passo cada imagem para preto e branco, aplico um filtro no Photoshop, transformando em um gráfico, imprimo e transfiro a imagem para o papel usando um carimbo hexagonal, ampliando a escala (Imagem 1). O resultado final são imagens medindo 1 x 1 m cada, que recebem o nome da pessoa a quem retratam e a data. Enquanto estão em processo de construção, essas imagens são absolutamente abstratas. São hexágonos ordenados sobre um *grid*. Em um olhar mais geral a curta distância, são uma série de pontos, postos um ao lado do outro, obedecendo a um certo ritmo. Em conjunto, essa série de sete desenhos é uma coletânea de momentos flagrados no desenrolar da travessia por esses tempos pandêmicos (Imagens 2 e 3).

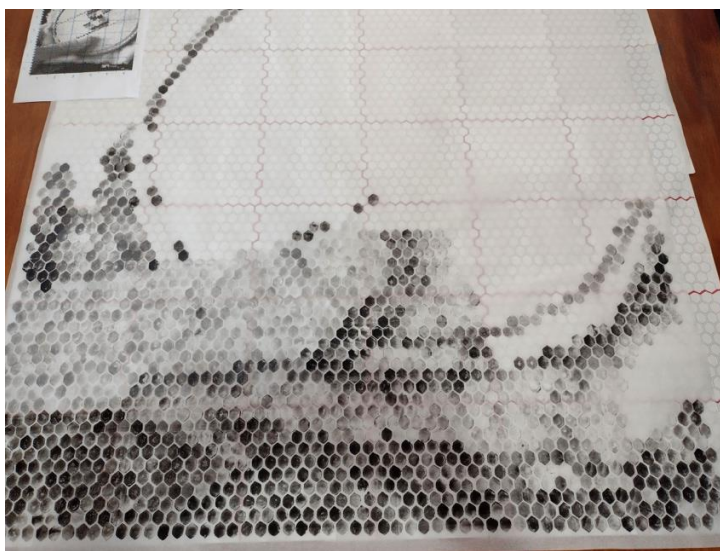


Imagem 1. Processo de *Paula* – 5 novembro 2020, *Série Feed*, 2021.



Imagem 2. Série *Feed*, 2021.



Imagem 3. Série *Feed*, 2021.



Logo que a pandemia se instaurou, em março de 2020, grande parte das nossas vivências passaram a ser mediadas por uma profusão de imagens em relação às quais não possuíamos mais gerência. Passou a ser muito difícil podermos pausar e questionar se era do nosso desejo consumir determinado conteúdo ou não, especialmente para os que foram submetidos ao trabalho remoto, ou que foram compelidos a virtualizar seus empreendimentos, mas também a quem recorreu aos aplicativos para manter ativa a rede de afetos. Aquele tempo da câmera digital que parava entre um disparo e outro para propor um questionamento não existe mais.

Estamos totalmente imersos em uma cultura visual dominada pela televisão, o cinema e a internet. E a fotografia constitui o elemento primordial desses meios. Para Joan Fontcuberta, em *A câmera de Pandora – A fotografia depois da fotografia* (2013), esse papel “transforma os produtos da câmera em materiais que transcendem o meramente documental” (FONTCUBERTA, 2012, p. 11), e nos obriga a repensar a premissa de que a câmera não mente e que toda fotografia é uma evidência. Segundo o autor, “somente com o advento das tecnologias digitais que não apenas os especialistas, mas também os leigos, definitivamente o grande público, descobriram a inevitável manipulação que opera no processo de toda imagem fotográfica” (FONTCUBERTA, 2012, p. 12).

O Instagram é inspirado pela fotografia instantânea inaugurada pela Polaroid^v, e em suas versões iniciais até mesmo emulava as distorções cromáticas que a tecnologia da Polaroid acidentalmente produzia, assim como as margens brancas e o formato exclusivamente quadrado. Se a fotografia instantânea desapareceu com o processo de espera entre o momento do disparo e sua materialização impressa, enquanto a prontidão da Polaroid potencializou o caráter documental pela proximidade entre o fato e o resultado produzido, a fotografia digital e sua aliança com os aplicativos de compartilhamento toma um rumo completamente distinto. Para Fontcuberta, o ápice da onipresença da imagem que vemos hoje estabelece novas regras com o real:



Hoje tirar uma foto já não implica tanto um registro de um acontecimento quanto uma parte substancial do acontecimento em si. Acontecimento e registro fotográfico se fundem. Aplicando a interpretação indexial da fotografia, achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia; pois agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente. Não existem mais fatos desprovidos de imagem, e a documentação e a transmissão do documento gráfico já não são fases indissociadas do mesmo acontecimento. (FONTCUBERTA, 2012, p. 30)

Se antes fotografar era uma forma de proteger e cristalizar em memória nossas vivências felizes ou marcantes, hoje a ação de capturar imagens não é mais uma forma de documentação, e sim “explosões vitais de autoafirmação” (FONTCUBERTA, 2012, p. 31). Para Fontcuberta, transmitir e compartilhar fotos responde a um novo sistema de comunicação, com rituais sujeitos a suas próprias normas:

Entre estas normas, a primeira estabelece que o fluxo de imagens é um indicador da energia vital, o que nos devolve ao argumento ontológico inicial do “fotografo, logo existo”. O olhar de Deus, ou seja, o olhar de Zeus, ou seja, o olhar de Zeiss, ou seja, o olhar da câmera, torna-se hoje um sopro de vida. Podemos agora nos regozijar em emendar o plano de um Barthes que não pôde conhecer a supremacia dos *pixels*: na cultura analógica a fotografia mata, mas na digital a fotografia é ambivalente: mata tanto quanto dá vida, nos extingue tanto quanto nos ressuscita. (FONTCUBERTA, 2012, p. 33)

Para Byung-Chul Han, em *Sociedade da transparência* (2017), essa relação com as imagens passa também pelo valor que a sociedade positiva dá à exposição. A sociedade positiva é como o autor chama a sociedade que evita todo e qualquer tipo de negatividade, “pois esta paralisa a comunicação, e nela o valor é medido apenas pela quantidade e a velocidade da troca de informações” (HAN, 2017, n.p.). É a sociedade do *like*. O valor expositivo, segundo ele,

“consiste na essência do perfeito capitalismo, e já não pode ser reduzido à contraposição marxiana entre valor de uso e valor de troca. Não é um valor de uso porque está afastado da esfera do uso; tampouco é um valor de troca porque não reflete qualquer força de trabalho. Deve-se unicamente à produção do chamar a atenção” (HAN, 2017, n.p.).

Selecionar essas imagens segundo um critério escolhido por mim foi a forma que encontrei de processá-las e, dentro desse nevoeiro, buscar um sentido para seu



consumo. Empreender uma coleção não é um processo novo, sempre fui afeita às coleções. Cartões postais, ímãs de geladeira, pedras, *buttons*, sachês de açúcar – esse movimento de agrupar coisas por afinidade e separá-las do restante me é caro, e faz parte do meu andar no mundo. E, há um tempo já, também coleciono imagens digitais, categorizadas por assuntos de interesse, com uma coleção em expansão constante, que é especialmente orientada para o uso posterior em desenhos. Conforme Walter Benjamin,

“talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” (2009, p. 245).

A coleção promove um deslocamento que apaga o contexto em que a fotografia estava inserida, assim como os dados temporais que a envolvem. E, dessa forma, ela se abre para outras tantas possibilidades de leitura na aproximação provocada com os outros fragmentos, criando novas associações nessas justaposições. Colecionar, nesse sentido, é reorganizar, é guardar para poder, em outro momento, olhar novamente sob outra ótica o que se guardou. Assim, através da apropriação e do deslocamento dessas imagens, a coleção ajuda também a dar conta, a processar o volume de imagens veiculadas pelos meios de comunicação atualmente.

Nesse processo de selecionar e salvar as imagens, segui a ideia de “ecologia visual” descrita por Fontcuberta ao comentar os processos de trabalho do artista Joachim Schmid. Ele propõe que, se há um excesso de imagens no mundo, “não se deve contribuir para sua supersaturação, mas, pelo contrário, impõe-se um trabalho de reciclagem, de recuperação entre os refugos, de peneira crítica, a fim de que o bosque nos deixe voltar a ver as árvores” (FONTCUBERTA, 2012, p. 174). Diante da profusão infinita de imagens que deslizava todos os dias diante de meus olhos enquanto eu rolava incessantemente a tela do meu celular, escolhi selecionar as que dialogavam de alguma forma com a minha pesquisa, a fim de encontrar um caminho para atravessar a tormenta.



Com frequência, nessas imagens colecionadas figuram algum tipo de trabalho manual junto de uma menção a essa atividade como sendo uma ferramenta para atravessar e “manter a sanidade” neste momento de tantas incertezas e sem data para encerrar. Essa contextualização se faz importante porque o confinamento dentro de casa, esse mergulho no universo da domesticidade, está bastante conectado a algumas questões que esse trabalho traz.

Estes trabalhos seguem a lógica “emprestada” dos bordados: um gráfico que aponta a tonalidade de cada unidade que forma a imagem, de modo que a figura pode ser transposta para outra superfície, sendo reconstruída, ponto a ponto. Trabalhando em casa, as dimensões também sofreram impacto do ambiente doméstico: elas foram pensadas para que pudessem caber na minha mesa de jantar.

Frequentemente, quando se fala sobre trabalho manual feminino, surge a referência clássica de Penélope e da relação com a expressão “o trabalho da espera”. Segundo a mitologia grega, Penélope, a esposa de Ulisses, tecia (é mais comum dizer-se que tecia, mas também se menciona que bordava, ou costurava) uma mortalha para o sogro para fazer tempo e evitar ter que casar-se com os pretendentes que a cercavam, que acreditavam que seu marido havia morrido. Penélope tinha esperanças de que Ulisses iria retornar. Então, ela tecia durante o dia e à noite, em seus aposentos, desfazia tudo o que havia feito – e assim por dois anos conseguiu enganar os pretendentes.

Porém, ao contrário do que o senso comum tende a reiterar, a espera de Penélope não é passiva, e sim uma espera ativa em que, junto da trama do tear, um plano todo se arquiteta. Penso assim que o trabalho manual feminino não é somente sobre “fazer hora”, ou “ganhar tempo”, mas também sobre o espaço pessoal que ele funda, e sobretudo sobre ter em suas mãos o controle de sua própria vida, das suas decisões (mesmo que às vezes em uma escala bem pequena). É um trabalho que compreende tempo, e também é sobre autonomia.



Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (no original *A room of one's own* – penso que a tradução mais adequada seria “um lugar/espço todo seu”), ensaio escrito a partir de duas falas proferidas em 1928, afirma que, se as mulheres tivessem um lugar apropriado, um cômodo da casa que fosse só seu, onde pudessem produzir sem interrupções, e também dinheiro próprio, teríamos, há mais tempo, mais mulheres escritoras, mais literatura produzida por mulheres. Ela se refere também ao espaço no mercado, que até o século XIX era quase nenhum, tanto que muitas das mulheres que antes haviam publicado o fizeram através de pseudônimos masculinos.

Os trabalhos manuais que as mulheres executam há tanto tempo não são necessariamente criativos. Mas eles podem ser feitos entre o cuidado da casa, dos filhos, nos pequenos instantes de sossego, na companhia de outras mulheres, enquanto trocam impressões sobre a vida. Eles cabem no colo, e, uma vez ali, sinalizam que aquela pessoa está ocupada. Apesar de “domesticado”, esse tipo de trabalho, eu penso, funda um espaço onde não há lugar, e constitui um saber importante.

Assim, uma parte da reflexão sobre esse processo de trabalho está relacionada aos movimentos feministas, em especial pós anos 1970 – momento em que os estereótipos da masculinidade e da feminilidade são questionados –, e suas reverberações na arte e nos questionamentos a respeito do papel da mulher no cenário do pós-modernismo. Diversas artistas ousaram propor que se olhasse para suas produções, especialmente para a arte abstrata, para além do preconceito quanto à arte “decorativa”, resgatando o sentido de identidade e conexão com a criatividade passada, transpondo os limites que o sistema das artes delimitou entre as *fine arts* e o decorativo ou artesanal.

Nas imagens salvas que deram origem à série *Feed* há fotografias de muitos tipos, com diferentes enquadramentos, iluminação e objetos fotografados. Minha diretriz na seleção dessas imagens em um primeiro momento era tão somente que fizessem alguma menção aos trabalhos manuais feitos de pontos, conforme já mencionei. Porém, no momento da escolha das imagens que efetivamente iriam se tornar



referências para os desenhos, determinei que seriam as em que houvesse a presença da mão executando o trabalho. Em sua maioria, essas imagens são de mulheres, e em muitos casos é perceptível que foi a própria pessoa quem registrou o momento, pois só uma das mãos aparece, e em um enquadramento bastante fechado. Assim, essas imagens têm grande semelhanças com as imagens que eu obtive de minhas próprias mãos, e que deram origem aos primeiros trabalhos, lá no início de minhas pesquisas poéticas.

Elas também fazem lembrar bastante a produção da artista brasileira Wanda Pimentel, especialmente a série de pinturas denominada *Envolvimentos* (Imagem 4). Nessa série, que começa a ser produzida em 1968 e se estende até 1975, Wanda retrata o cotidiano de uma mulher de classe média, envolta por objetos do cenário doméstico. Embora a artista tenha declarado que ela mesma era a modelo de suas composições^{vi}, a mulher em cena não parece ter uma identidade específica, pois figuram somente fragmentos de seu corpo. Nas cenas, vê-se pés, pernas, braços, interagindo com eletrodomésticos, objetos tecnológicos, num recorte que evidencia a relação entre a mulher e esses dispositivos da sociedade de consumo da época.



Imagem 4. Wanda Pimentel, Série *Envolvimentos*, 1968-1975.

Wanda produz as pinturas em seu quarto, e é impossível não tecer uma relação com o espaço para produzir reivindicado por Virginia Woolf. Do lugar mais privado do lar, ela problematiza a relação da mulher com os objetos domésticos e com os espaços que esse corpo ali presente habita. Através do enquadramento das imagens, podemos entendê-las como fragmentos de uma cena maior, uma vez que a totalidade do corpo que ali figura está fora – portanto há toda uma narrativa em construção. Os ambientes cotidianos, repletos de produtos do consumo de massa, em especial os eletrodomésticos e meios de comunicação, conformam um campo de batalha simbólico, “no qual se dirimem significações, atividades, funções, temporalidades e, por meio deles, novas distribuições de intimidade e subjetividade” (ALONSO, 2017, p. 38).

Fora do campo está também a esfera pública, esse espaço onde, às avessas do espaço doméstico, a mulher não tem domínio. À semelhança do que mostra também Martha Rosler quando, no vídeo *Semiotics of the Kitchen*^{vii}, de 1975 (Imagem 5), ela nomeia os utensílios e demonstra suas funções, os objetos da esfera doméstica se



tornam repletos de significações e se mostram protagonistas de um poderoso jogo político. Os dispositivos que as artistas usam para processar esses cotidianos podem constituir processos potentes de construção de subjetividade, de problematização do fazer artístico feminino, evidenciando que, quando se é mulher, o pessoal é também político.



Imagem 5. Martha Rosler, *frames* do vídeo *Semiotics of the Kitchen*, 1975.

Naquele momento, quando as fronteiras entre espaço privado e público realmente ficaram borradas, escolhi trabalhar com imagens que mostram o trabalho manual dito feminino como forma de sublinhar esse espaço da mulher e recuperar as imagens desses saberes do fazer, e inscrevê-los no espaço público – e mais, no espaço concreto, transpondo as virtualidades. A decisão de nomear as mulheres autoras das imagens das quais me aproprio tem o propósito de inscrevê-las também como parte efetiva dessa produção. O trabalho de carimbar ponto a ponto e reconstruir cada imagem através desse tempo de isolamento social, sem saber quando a pandemia teria um fim, é um trabalho da espera, e constitui uma ferramenta potente na busca por ressignificar o momento e tomar as rédeas da vida.



Referências

ALONSO, Rafael. Seu guarda-roupa é um campo de batalha. In: **Wanda Pimentel**: envolvimento. BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (orgs.). São Paulo: MASP, 2017.

BEIGUELMAN, Giselle. **Coronavida**: pandemia, cidade e cultura urbana. São Paulo: ECidade, 2020. 44p. Digital. – (Outras palavras; v. 8). Disponível em: <http://www.desvirtual.com/coronavida-pandemia-cidade-e-cultura-urbana/> Acesso em: 9 de agosto de 2022.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FRIEDBERG, Anne. **The virtual window**: from Alberti to Microsoft. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017. Epub, não paginado.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras – Volume 1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Notas

ⁱ Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre e bacharel pela mesma instituição. Pesquisadora independente. E-mail: raquelalberti@gmail.com. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7640845894481853>. Porto Alegre, Brasil.

ⁱⁱ Tradução da autora.

ⁱⁱⁱ Instagram é uma rede social primordialmente visual, onde um usuário pode postar fotos e vídeos de curta duração, aplicar efeitos a eles e também interagir com publicações de outras pessoas, através de comentários e curtidas. Ele foi lançado em 2010 como um aplicativo para celulares (a versão para navegadores só veio a existir depois) e foi adquirida pelo Facebook dois anos mais tarde. Hoje, pós-pandemia, o Instagram é a rede social líder em audiência global e uma das principais ferramentas de comunicação e venda para empresas que trabalham com vendas *on-line*.

^{iv} Os aplicativos de reunião virtual, também chamados videoconferências, são aplicativos que permitem fazer uma espécie de chamada telefônica com imagem de vídeo, além do áudio, e para várias pessoas simultaneamente. O Zoom é uma das plataformas mais populares para fazer reuniões *on-line*, mas existem outras diversas. O Skype é uma das plataformas mais antigas, com o diferencial de poder fazer ligações para telefones fixos, além dos telefones celulares. O Meet, plataforma do Google, também é uma das mais utilizadas, com as vantagens de ser integrada a outros produtos Google (agenda, e-mail, lista de contatos).

^v A Polaroid era uma câmera instantânea que usava um filme autorrevelável que possibilitava a impressão da fotografia logo após o clique. A Polaroid Corporation foi a pioneira (e patenteou) em câmeras instantâneas e seus filmes, mas hoje há outras empresas e outras tecnologias que permitem a impressão instantânea das fotografias. De



qualquer forma, o termo Polaroid se tornou sinônimo das câmeras que conseguem capturar e revelar as imagens na mesma hora.

^{vi} Em entrevista a Hans Ulrich Obrist (OBRIST, 2018, p. 303).

^{vii} Disponível em <https://youtu.be/ZuZympOIGC0>, visitado em 04 de maio de 2024.