



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Anna Cristina de Araújo Rodrigues

“Derrotando a hidra do tempo por um breve segundo”

O Registro Sociológico de Zofia Rydet

Brasília
2023

ANNA CRISTINA DE ARAÚJO RODRIGUES

“Derrotando a hidra do tempo por um breve segundo”

O Registro Sociológico de Zofia Rydet

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Teoria e História da Arte.

Orientador: Professor Doutor Biagio D'Angelo

Brasília/DF
2023

ANNA CRISTINA DE ARAÚJO RODRIGUES

“Derrotando a hidra do tempo por um breve segundo”

O Registro Sociológico de Zofia Rydet

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Teoria e História da Arte.

Banca Examinadora

Presidente/Orientador: Professor Doutor Biagio D’Angelo

(PPGAV/UnB)

Membro externo: Walter Menon

Universidade Federal de Minas Gerais

Membro externo: Maria do Rosário Lupi Bello

Universidade Católica Portuguesa

Membro interno: Susana Dobal

Universidade de Brasília

Membro suplente: Henryk Siewierski

Universidade de Brasília

Brasília/DF
2023



Zofia Rydet em seu apartamento em Gliwice, no início dos anos 1970.

Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/zofia-rydet>

A Júlia, Adriano e Felipe, meus filhos;

A Luísa, minha neta;

A José Romero, meu marido.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de Brasília, onde tive a honra de fazer meu primeiro curso de graduação, o curso de especialização e o curso de mestrado e que se tornou uma instituição de ensino superior de grande importância na minha vida. E agradeço ao Instituto de Artes – professores, direção, coordenação e servidores da pós-graduação –, por me receber e oferecer todas as condições para concluir, agora, o doutorado com tranquilidade e segurança.

Ao meu orientador, Professor Doutor Bagio D'Angelo, pela disposição em me conduzir ao longo desses últimos quatro anos de estudo e pesquisa, sempre disponível para o diálogo, para a discussão, para a indicação de autores e textos, e para sugestões que, enfim, foram fundamentais para a pesquisa.

Aos integrantes da banca, que aceitaram participar da defesa e, de forma decisiva, participaram para a conclusão deste trabalho.

Aos meus colegas, que dividiram comigo muitos momentos e sentimentos que um curso de doutorado proporciona.

Aos meus amigos – Carmen Mônica, Derli Faria, Magali Faria, Hellen Ferraz, Elizângela Carrijo, Fabiane de Souza, Fernando Pericin, Laís Oliveira, Iris Borges, Lynn Carone, Patrícia Cunegundes, Vrndavana Vilasini e Valéria Grassi, artista que assina a capa desta tese –, cuja companhia eu sacrifiquei ao longo desses quatro anos, mas que, mesmo assim, não desistiram de mim.

A Lucília Garcez, professora doutora em Literatura Brasileira que conheci na Universidade de Brasília, minha sempre mestra que se tornou amiga e a quem eu gostava de dar um presente no Dia das Mães e que nos deixou durante a pandemia de Covid-19, mas continua sendo amada e nunca esquecida.

A Lucília de Almeida Neves Delgado, professora doutora em História e Ciências Sociais, agora aposentada da Universidade de Brasília, e que me incentivou a fazer o curso de doutorado e me deu, de sua biblioteca pessoal, um conjunto enorme de livros imprescindíveis para a fundamentação teórica da minha pesquisa.

A Maria Sokół-Augustyńska, presidente da Fundação Zofia Rydet, e a Zofia Augustyńska-Martyniak, vice-presidente da Fundação Zofia Rydet, que gentilmente me receberam na Fundação e em suas casas durante o período que passei em

Cracóvia, na Polônia, para uma visita técnica que enriqueceu muito a pesquisa. Ao final dessa visita, me presentearam com uma fotografia de Zofia Rydet que guardarei para sempre como símbolo de um período muito especial da minha vida pessoal e acadêmica.

E agradeço, de todo coração, aos meus familiares, que me incentivaram sempre, colaboraram com apoio e entusiasmo para que eu pudesse fazer o doutorado e se interessaram sempre e sinceramente pela minha trajetória acadêmica.

Ao meu marido, José Romero Pereira Júnior, agradeço de maneira especial, pela paciência infinita e pelo apoio, inclusive financeiro para que eu pudesse fazer a visita técnica à Fundação Zofia Rydet. Sem sua presença constante e disposição para me acompanhar nesse percurso, eu não poderia dar sequência à vida acadêmica.

A todos e a cada um de vocês, meu muito obrigada!

O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa. Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando...

AUTRAN DOURADO – *Ópera dos mortos*

Contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas. Essa observação ganha toda a sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história de sofrimento clama por vingança e pede narração.

PAUL RICŒUR – *Tempo e narrativa*

RESUMO

A fotógrafa Zofia Rydet (1911-1997) produziu uma das mais destacadas obras da arte contemporânea e da história da fotografia polonesas: *Zapis Socjologiczny 1978-1990* (*Registro Sociológico 1978-1990*). No *Registro Sociológico*, Rydet se dedica a fazer o registro fotográfico mais extenso possível da vida doméstica polonesa no período que coincide com o último terço da República Popular da Polônia (1944-1989). As fotografias de Rydet apresentadas nesta tese pertencem a esse arquivo, organizado segundo os ciclos da trajetória artística da fotógrafa. Na discussão da questão central da pesquisa, são utilizadas fotografias da série *Ludzie we Wnętrzach* (*Pessoas no Interior*): retratos de pessoas, dentro de suas casas, tendo ao seu redor um cenário repleto de objetos. Esta pesquisa interroga o entrelaçamento entre personagens e seus objetos, sempre presentes nas fotografias do *Registro Sociológico*, formando um todo indissociável para compor uma narrativa de um país – a Polônia –, num momento histórico específico, que vai do final dos anos 1960 até o começo dos anos 1990, período de gestação e realização do *Registro Sociológico*. Fotografia, arte e cultura visual e material; tempo, história e memória emergem ao longo das reflexões suscitadas por esta pesquisa, em que se adotou o método histórico, com apoio na fenomenologia e contribuições da filosofia, da antropologia e da sociologia. A tese se compõe de uma introdução, três capítulos e considerações finais. O capítulo 1 trata da fotografia como técnica de produção de imagem e de profissionais que utilizam essa técnica em seu cotidiano. O capítulo 2 aborda a trajetória pessoal e artística de Rydet no contexto cultural da Europa e da Polônia, em especial, na segunda metade do século XX. O capítulo 3 se dedica ao estudo do *Registro Sociológico*, considerando a inter-relação entre personagem e objeto, a realização do projeto, as vilas polonesas fotografadas, o método de trabalho da fotógrafa e a organização do acervo em arquivo. Para concluir, são apresentadas as considerações finais, seguidas das referências.

Palavras-chave: Zofia Rydet. Registro Sociológico. Fotografia e arquivo. Personagens e objetos. Tempo, história e memória.

ABSTRACT

The photographer Zofia Rydet (1911-1997) produced one of the most highlighted works of Polish contemporary art and photography history: *Zapis Socjologiczny 1978-1990 (Sociological Record 1978-1990)*. In *Sociological Record*, Ryder sets out to create the most comprehensive photographic register of Polish household life during the period that coincides with the last third of the Polish People's Republic (1944-1989). Rydet's photographs presented in this thesis belong to that record, which is organised according to the cycles of the photographer's artistic journey. In the discussion of the main research question, photographs from the *Ludzie we Wnetrzach (People Indoors)* are referenced: pictures of people inside their homes, surrounded by plenty of objects. This research investigates the links between people and their objects, which are always present in the photographs of the *Sociological Record*, therefore creating an inseparable whole in order to compose a narrative of a country - Poland -, during a specific moment in its history, which spans from the end of the 1960s until the beginning of the 1990s, during which the *Sociological Record* was conceived and actualized. Photography, art and visual and material culture; time, history and memory emerge throughout the reflections evoked by this research, which bases itself on the historical method, with support from phenomenology and contributions from philosophy, anthropology and sociology. This thesis comprises an introduction, three main chapters and final remarks. Chapter 1 approaches photography as a method for producing images, as well as professionals that employ its techniques in their daily work. Chapter 2 describes Rydet's personal and professional journey in the context of Europe and Poland, especially during the second half of the 20th century. Chapter 3 is dedicated to studying the *Sociological Record*, considering the intertwining between character and object, the undertaking of the project, the Polish villages that were photographed, the photographer's methods and the organization of the collection as an archive. We conclude by presenting the final remarks, followed by the references.

Keywords: Zofia Rydet. Sociological Record. Photography and archive. Characters and objects. Time, history and memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – RYDET, Zofia. Pre-Record 1956-1977 . Black and white film 60x60 mm. 1967. Region: Zalipie.	16
Figura 2 – RYDET, Zofia. Zapis Socjologiczny 1978-1990 . Black and white film 24x35 mm. 1984. Series: People in interiors. Region: Podhale.....	17
Figura 3 – STRAND, Paul. Cega . 1916.....	34
Figura 4 – RYDET, Zofia. Ślady . Gelatine-silver print. 1982. Region: Silesia/Gliwice. People in photograph: Zofia Rydet, Tadeusz Rydet, Józef Piłsudski.....	48
Figura 5 – A família Rydet, por volta de 1913.	49
Figura 6 – Cozinha Gourmet de Helusia Trompczyńska, Snopków, 1932.	56
Figura 7 – Sociedade Fotográfica de Gliwice. Na linha superior: P. Janik, J. Lessaer, St. Skoczeń, A. Zieliński, J. Lewczyński. Na linha inferior: M. Janik, A. Sheybal, A. Górski, Z. Rydet, W. Jasieński. Anos 1950.	60
Figura 8 – Fachada do Museu de Fotografia de Cracóvia, 2023	63
Figura 9 – Mural de abertura da exposição temporária do Museu de História da Fotografia de Cracóvia, janeiro de 2023.	64
Figura 10 – Fotógrafos e fotógrafas da exposição temporária no Museu de História da Fotografia em Cracóvia, janeiro de 2023.	65
Figura 11 – MIERZECKA, Janina. Mãos de operário . 1931.	66
Figura 12 – OBRAPALSKA, Fortunata. Lila , 1949-1957.	67
Figura 13 – LACHOWICZ, Natalia. Série Consumer Art . 1972-1975.....	68
Figura 14 – BOHDZIEWICZ, Anna Beata. Série Foto-Diário . 1993.	70
Figura 15 – LEWCZYŃSKI, Jerzy. Antifotografia . 1959.....	72
Figura 16 – RYDET, Zofia. Mały Człowiek . Gelatine-silver print. 1961. Country/Region: Silesia. Place: Bytom.	79

Figura 17 – RYDET, Zofia. Mały Człowiek . Gelatine-silver print. 1961.	
Country/Region: Albania. Place: Durres.	82
Figura 18 – RYDET, Zofia. Czas Przemijania . Gelatine-silver print. 1964. Series: My Gallery. Country/Region: Silesia. Place: Bytom.	85
Figura 19 – RYDET, Zofia. Czas Przemijania . Gelatine-silver print. 1964. Series: Contrasts. Country/Region: Małopolska – Beskidy. Place: Sucha Beskidzka. ..	88
Figura 20 – RYDET, Zofia. Świat uczuć i wyobraźni . Gelatine-silver print. 1975-1979. Series: Obsessions. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	91
Figura 21 – RYDET, Zofia. Świat uczuć i wyobraźni . Gelatine-silver print. 1975-1979. Series: Leaving. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	92
Figura 22 – RYDET, Zofia. Dokumentacje 1950-1978 . Black and white film 24x35mm. S.d. Country/Region: Silesia. Place: Bytom.	94
Figura 23 – RYDET, Zofia. Dokumentacje zagraniczne 1950-1978 . Black and white film 24x35mm. 1973. Country/Region: Spain. Place: Granada.....	95
Figura 24 – RYDET, Zofia. Dokumentacje zagraniczne 1950-1978 . Black and white film 60x60mm. 1972. Country/Region: Italy. Place: Florence.	95
Figura 25 – RYDET, Zofia. Obecność . Gelatine-silver print. 1984-1985.	
Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. People in photograph: Joanna Budzianowska.	97
Figura 26 – RYDET, Zofia. Epitafium . Gelatine-silver print. 1979.	
Country/Region: Poland. Place: Kozłów. People in photograph: Biadacz.	99
Figura 27 – RYDET, Zofia. Epitafium . Gelatine-silver print. 1980.	
Country/Region: Poland. Place: Kozłów. People in photograph: Biadacz.	101
Figura 28 – RYDET, Zofia. Przemiany . Photo object. 1957-1980. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	102

Figura 29 – RYDET, Zofia. Przemiany . 1957-1980.	104
Figura 30 – RYDET, Zofia. Ślady . Gelatine-silver print. 1982. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	105
Figura 31 – RYDET, Zofia. Ślady . Gelatine-silver print. 1982. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. People in photograph: Zofia Rydet, Tadeusz Rydet.	106
Figura 32 – RYDET, Zofia. Suita śląska . Collage. 1980-1990. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	107
Figura 33 – RYDET, Zofia. Zwykły człowiek . Collage. 1980-1990. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	108
Figura 34 – RYDET, Zofia. Nieskończoność dalekich dróg . Start. Gelatine-silver print. 1980. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	110
Figura 35 – RYDET, Zofia. Nieskończoność dalekich dróg . Stop. Gelatine-silver print. 1980. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.	111
Figura 36 – Verbete "contemplar" do dicionário Houaiss	120
Figura 37 – RYDET, Zofia. Zapis Socjologiczny 1978-1990 . Black and white film 24x35 mm. 1982. Series: People in interiors. Region: Chochółów. People in photograph: Karol Skorusa.	126
Figura 38 – RYDET, Zofia. Zapis socjologiczny 1978-1990 . Black and white film 24x35 mm. 1978-1990. Series: Myth of photography. Region: Silesia. Place: Katowice.....	138
Figura 39 – RYDET, Zofia. Zapis socjologiczny 1978-1990 . Black and white film 24x35 mm. 1982. Series: Presence. Region: Pomerania. Place: Gdynia.....	138
Figura 40 – CORDEIRO, Waldemar. A Mulher Que Não é BB. 1973. Offset. 46cm x 30cm.	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 FOTOGRAFIA – FOTÓGRAFOS, FOTODOCUMENTARISTAS, ARTISTAS..	27
2 ZOFIA RYDET: 1911-1997 – VIDA E ARTE	48
2.1 Notas biográficas – infância, juventude e um país em transformação	49
2.2 Zofia Rydet e a fotografia polonesa	59
2.2.1 <i>Fotógrafos e fotógrafas polonesas</i>	62
2.3 A Sociedade Fotográfica de Gliwice	71
2.4 Os ciclos fotográficos de Zofia Rydet	75
2.4.1 <i>A primeira grande exposição – Mały Człowiek ou Pequeno Homem (1952-1963)</i>	78
2.4.2 <i>A segunda grande exposição – Czas Przemijania ou A Passagem do Tempo (1964)</i>	84
2.4.3 <i>Experimentações estéticas – Świat uczuć i wyobraźni ou Um mundo de sentimentos e imaginação (1975-1979)</i>	89
2.4.4 <i>O ciclo Dokumentacje zagraniczne ou Documentações (1950-1978)</i> . 92	
2.4.5 <i>O ciclo Obecność ou Presença (1984-1985)</i>	96
2.4.6 <i>O ciclo Epitafium ou Epitáfio (1980)</i>	99
2.4.7 <i>O ciclo Przemiany ou Transformações (1957-1980)</i>	102
2.4.8 <i>O ciclo Ślady ou Traços (1982)</i>	105
2.4.9 <i>Os ciclos Suita śląska e Zwykły człowiek ou Suíte Silésia e Homem Comum (1980-1990)</i>	107
2.4.10 <i>O ciclo Nieskończoność dalekich dróg ou Infinito de estradas distantes (1989)</i>	109
2.4.11 <i>Zapis socjologiczny ou Registro Sociológico 1978-1990</i>	112
3 O REGISTRO SOCIOLÓGICO DE ZOFIA RYDET	114
3.1 Os objetos e seus proprietários	117
3.2 De 1967 a 1978 – entre a concepção do projeto e o início dos trabalhos	134
3.3 As vilas polonesas fotografadas	139

3.4	O método de trabalho de Zofia Rydet no <i>Registro Sociológico</i>	143
3.5	A organização do acervo	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS		162
ANEXOS		167
REFERÊNCIAS.....		175

INTRODUÇÃO

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel [...]; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes; [...] a narrativa está aí, como a vida.¹



Figura 1 – RYDET, Zofia. **Pre-Record 1956-1977**. Black and white film 60x60 mm. 1967. Region: Zalipie. Disponível em: http://zofiarydet.com/zapis/en/photo?page=3&sets=10&photo=zr_zal_005_09

¹ BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2011. p. 19.

As fotografias do *Registro Sociológico 1978-1990*, de Zofia Rydet (1911-1997), colocam-me diante de casas de pessoas que não conheci. Aceito o desafio de, respeitosamente, ultrapassar a porta. Uma vez dentro, com algum constrangimento, olho, com curiosidade e até certa incredulidade, os objetos que a decoram. São muitos e diversos, contam histórias de um tempo em que não vivi e de uma terra que não é a minha. Surpreendentemente, porém, tudo ali me é familiar e evoca minhas memórias pessoais – objetos dispostos por todo o ambiente: fotos de família, crochê que recobre a mesa sob um vaso de flor artificial, imagens de Jesus e de Maria na tapeçaria que pende do teto, acima do aparelho de televisão, cartazes com a imagem de João Paulo II, papa polonês que tem um lugar muito especial no coração do catolicismo.

As fotografias se sucedem numa sequência que parece nunca chegar ao fim e não dizem uma única palavra, “permanece[m] muda[s], é certo, e em aparência contenta[m]-se em mostrar tacitamente uma cena de silêncio”.²



Figura 2 – RYDET, Zofia. **Zapis Socjologiczny 1978-1990**. Black and white film 24x35 mm. 1984. Series: People in interiors. Region: Podhale.

Disponível em:

http://zofiarydet.com/zapis/en/photo?page=1&sets=1®ions=3&photo=zr_01_012_32

² DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver* – escritos sobre as artes do visível. Florianópolis/SC: Editora da UFSC, 2012. p. 301.

Nesses lares viveram pessoas, sobrevivem personagens. Olho-as. Posaram para a foto, não foram pegas de surpresa por uma câmera indiscreta. Olham diretamente para a câmera e esperam o momento de relaxar a postura rígida, os olhos que não piscam, os lábios que não sorriem, as mãos em posição calculada. Uma criança não consegue atender a ordem, sorri discretamente e escorrega as mãos pelas pernas. É o único movimento da cena. Tudo o mais é simétrico e organizado. Os tapetes no chão seguem um padrão vertical em harmonia com as linhas do teto, e os quadros na parede respeitam uma ordem de tamanho, de importância, de formato, compondo um conjunto que nada tem de aleatório.

Penso no Barthes de *A Câmara Clara*:

Para “reencontrar” minha mãe, fugidamente, é pena, e sem jamais poder manter por muito tempo essa ressurreição, é preciso que, bem mais tarde, eu reencontre em algumas fotos os objetos que ela tinha sobre sua cômoda, uma caixa de pó de arroz de marfim (eu gostava do ruído da tampa), um frasco de cristal bisotado, ou ainda uma cadeira baixa que hoje tenho perto de minha cama, ou ainda os tecidos de ráfia que ela dispunha sobre o sofá, as grandes sacolas de que ela gostava (cujas formas confortáveis desmentiam a ideia burguesa da “bolsa”).³

Marcada por textos e pensadores que despertaram e despertam meu olhar para imagens e sua importância na vida contemporânea, vou de casa em casa, numa longa viagem pelo interior da Polônia da segunda metade do século XX. Não há muitos sorrisos, mas há um pulsar de vida no interior de cada lar, com seus objetos ansiosos por mostrar quem são as pessoas que ali vivem e como elas se definem. Um objeto em especial me chama a atenção: o calendário na parede, em muitos desses lares, marca anos que ficaram para trás há décadas – vestígio do passado. Penso no enigma do tempo e na relação que o passado tem com esse narrar a que me proponho: narrar algo do passado implica evocar a memória, ensina Paul Ricoeur.⁴

³ BARTHES, Roland. *A câmara clara* – nota sobre a fotografia. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 59.

⁴ RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa 1* – a intriga e a narrativa histórica. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

Devaneio sobre a afirmação de Carlo Rovelli sobre a estrutura do tempo: “não é o que parece. [...] O que denominamos ‘tempo’ é uma complexa coleção de estruturas e de camadas”.⁵ Interrogar o tempo não é tanto a necessidade de recuperar o passado. Isso não seria possível. Mas olhar para essas casas, as pessoas e todos os seus pertences é convocar a memória – essa “visão retrospectiva que algum presente subsequente lança sobre o passado”.⁶

Desestabilizo a passagem do tempo e acompanho Zofia Rydet na sua disposição incansável de ter tantas casas visitadas, nas lentas e solitárias viagens de ônibus e, em raras ocasiões, de carro de amigos, por mais de cem vilas do interior do país, onde se encontram pessoas e uma profusão de objetos – fotos, espelhos, relógios, bonecas, instrumentos musicais, tapeçarias, vasos, flores artificiais, crucifixos, imagens de santos, prateleiras com copos, xícaras e pratos, pequenos enfeites de todo tipo.

As fotografias do *Registro Sociológico* têm nessa riqueza de objetos algo enigmático. Fazem pensar nos Gabinetes de Curiosidades dos séculos XVI e XVII. Comuns entre a nobreza, esses gabinetes não eram privilégio de ricos e se caracterizavam por serem “representantes da cultura erudita interessada em conhecer e colecionar o mundo que os cercava”.⁷ Herança enciclopédica, portanto, que entrega a esta espectadora estupefata do século XXI, por meio da fotografia, um universo que já não se pode ver, inalcançável, que talvez nem exista mais ou esteja recoberto de camadas de tempos que precisam ser revolvidas para vir à superfície.

Inevitável considerar a possibilidade de um traço enciclopédico no *Registro Sociológico*, extenso arquivo fotográfico agora digital em que se notam a exaustividade e a tentativa de organização de uma realidade de forma a permitir o acesso ilimitado e a pronta recuperação de informações. A visão dos objetos é impactante porque o conjunto é minucioso, globalizante e recorrente. Na perspectiva de Rydet, é uma visão reveladora, que define o indivíduo e expõe suas preferências estéticas, políticas e religiosas. Assim como os Gabinetes de Curiosidades davam a conhecer o que não se via, o *Registro Sociológico* torna

⁵ ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017. E-book Kindle.

⁶ HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Cultura e sociedade no século XX. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 189.

⁷ RAFFAINI, Patricia Tavares. Museu contemporâneo e os gabinetes de curiosidades. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 3, p. 159-164, 1993.

possível entrar na casa das pessoas para ver como era o “mundo” da porta para dentro, nas vilas rurais da Polônia dos anos 1960, 1970, 1980, aos olhos da fotógrafa, que em vida não deu à obra uma forma final – seja como livro, seja como grande exposição. Ela não tinha tempo para isso: sempre havia outro lugar para visitar, sempre mais pessoas para fotografar. Rydet agia para fazer caber no tempo que lhe restava um arquivo imenso e, precisamente por isso, interminável. Houve tempo, contudo, para que a fotógrafa fizesse um pedido emocionado e emocionante, que foi atendido – “**Se** eu morrer, essas obras terão valor. Por favor, não joguem tudo fora!”.⁸ “Se eu morrer...” – é curioso como esse SE condicional exclui o tempo, revela o desejo da eternidade ou de uma estrutura que não comporta tempo.

Esse imenso arquivo existe na forma física – na Fundação Zofia Rydet, em Cracóvia, Polônia – e, desde 2015, na forma digital – zofiarydet.com –, graças à disposição das herdeiras do acervo de Rydet para atender ao seu pedido e dar às pilhas de negativos, ampliações, recortes de jornais, cartas, notas, livros etc. a ordenação pensada pela fotógrafa. Na última seção do capítulo 3, o arquivo será tema de discussão.

Observar as fotografias do *Registro Sociológico* é mais que satisfazer a curiosidade dos velhos gabinetes: permite a interrogação de “como os objetos são vividos, a que necessidades, além das funcionais, atendem, que estruturas mentais misturam-se às estruturas funcionais e as contradizem, sobre que sistema cultural, infra e transcultural, é fundada a sua cotidianidade vivida”.⁹ Permite, ainda, um tipo de contato com pessoas – os fotografados – que são também personagens e, dessa perspectiva, produtos da imaginação da fotógrafa – e do espectador –, que cumprem o destino de veicular a visão de mundo da artista sobre o país que ela queria ver extensamente registrado. São, enfim, responsáveis por transmitir ao olhar o que a artista quis recortar e destacar sobre determinada sociedade, em um tempo e um lugar específicos, com seus costumes, valores e modos de vida. Sendo a fotografia uma imagem discursiva, é, então, um tipo de texto – não verbal, é certo – cujo fim é tratar dos feitos (ou não feitos) de personagens que artistas fazem movimentar dentro de um mundo

⁸ No original: “If I die, these works will have a value. Please, don’t throw it all away!”. Disponível em: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/5677/zofia-rydet-sociological-record-photography-archive>. Acesso em: 17 dez. 2020. Grifo meu.

⁹ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 10.

que (re)criam. Esse mundo não é dado; esse mundo, assim como as personagens, é criação de artistas. Esse mundo não é meramente descrito; é, sobretudo, narrado. É assim que vejo o *Registro Sociológico*: uma narrativa visual que emociona, com seus personagens e suas expressões mal disfarçadas, capturadas em frações de segundos, e suas emoções traduzidas por um conjunto de objetos, sempre a partir da lente de Rydet.

“Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador’”.¹⁰ Empatizo com Barthes: os olhos de Jerônimo que o espantaram são, para mim, os olhos e as lentes de Rydet. Por esses olhos e essas lentes, vejo pessoas em suas casas, cercadas de seus objetos. A magia técnica coloca em conexão emoções da fotógrafa, dos fotografados e da espectadora, desconhecendo todos os limites de espaço e de tempo e acrescentando à percepção “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”.¹¹

De todo o espanto que o *Registro Sociológico* causa, nasceu o projeto de pesquisa que se transforma, agora, nesta tese. As fotografias de Rydet me colocaram dentro de casas polonesas do final do século passado, mas, ao mesmo tempo, me impulsionaram para fora delas e para um vaivém de tempos. Então, fui buscar esse país nos livros e nos periódicos, no cinema polonês, na literatura e nas páginas dos Prêmios Nobel de Literatura Henryk Sienkiewicz (1905), Wisława Szymborska (1996) e Olga Tokarczuk (2018), além de Bruno Schulz,¹² em outros fotógrafos e arquivos fotográficos – poloneses ou não – e em teóricos e estudiosos que pudessem me conduzir a um percurso de pesquisa que permitisse compreender a fotografia como técnica de produção de imagem, a história da fotografia, o potencial fotográfico para a expressão – seja documental, seja artística –, enfim, que pudessem me levar de volta para dentro do *Registro Sociológico* munida da vivência e do arcabouço teórico necessários para compreender as potências da obra máxima de Rydet.

¹⁰ BARTHES, *op. cit.*, 2018. p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 17.

¹² Na seção final de referências, cito autoras e autores da literatura polonesa lidos durante o período da pesquisa.

Na academia – onde esta pesquisa nasceu e se desenvolveu –, ampliar qualitativamente nossa visão de mundo depende de cumprirmos um percurso de investigação, orientado por objetivos e realizado segundo métodos e teorias que permitam a conformação do trabalho sobre bases teórico-científicas, passíveis de questionamentos e considerações pela comunidade acadêmica da qual participamos. Essa é uma descrição tradicional e sumária de como se desenvolve o conhecimento científico, ou melhor, uma síntese que permitirá reflexões epistemológicas e sobre as especificidades que se observam nas produções da área das ciências sociais, grande área em que teoria e história da arte se inscrevem, no seio da qual o *Registro Sociológico*, de Zofia Rydet, vem sendo tomado como objeto de pesquisa para a conclusão do curso de doutorado.

A propósito do fazer acadêmico, um problema para sobre os trabalhos desenvolvidos nas áreas do conhecimento identificadas com as ciências sociais, qual seja, a discussão sobre ciência e verdade. Não tentarei dar uma solução para a dúvida quanto à cientificidade (ou à falta dela) nas pesquisas nas ciências sociais. Tampouco me aventurarei a entrar numa discussão filosófica sobre verdade. A ideia é não me furtar à relevância desse tema para a academia e apresentar um ponto de vista que pondera sobre essa discussão e indica a impossibilidade de defender ou rejeitar legitimamente conhecimentos por se conformarem ou não a algum critério pronto e acabado de cientificidade:

Especificamente, não há uma categoria geral, “a ciência”, e nenhum conceito de verdade à altura da tarefa de caracterizar a ciência como uma busca da verdade. Cada área do conhecimento deve ser julgada pelos próprios méritos, pela investigação de seus objetivos, e, em que extensão é capaz de alcançá-los.¹³

Os métodos de pesquisa das ciências sociais, historicamente, oscilam entre dois modelos clássicos: (i) o método experimental das ciências naturais, com a construção de instrumentos de medida e comparação; e (ii) o método que já era adotado pela história e pela literatura, áreas com as quais as ciências sociais – a sociologia, em especial – compartilham o objeto, que é a vida social, e o instrumento, que é a linguagem.

¹³ CHALMERS, Alan F. *O que é ciência afinal?* Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. p. 197.

A história dos métodos das ciências sociais pode ser resumida como uma oscilação entre essas duas posições. A perspectiva da sociologia como ciência levou ao desenvolvimento de métodos quantitativos, que, com ambição de generalização, valem-se da estatística para analisar um grande número de eventos. O outro veio – da sociologia como interpretação – levou ao desenvolvimento de métodos qualitativos, visando entender a lógica de processos e estruturas sociais, a partir de análises em profundidade de um ou poucos casos particulares.¹⁴

Esta pesquisa inscreve-se no campo das ciências sociais, mais precisamente nas artes visuais, e caracteriza-se por optar pelo método qualitativo, que não isola um objeto passivo a ser estudado de forma experimental: “coleta de dados por meio de cuidadosa observação e experimentos e da subsequente derivação de leis e teorias a partir desses dados por algum tipo de procedimento lógico”.¹⁵ Assim, é um método que, em consonância com a filosofia e a história da ciência da segunda metade do século XX,¹⁶ aceita os limites das técnicas empregadas e a impossibilidade de o conhecimento ser julgado como certo ou verdadeiro. Sua premissa é de que todo conhecimento é parcial, já que o que está em estudo é precisamente uma parte e, ao se eleger um ponto de vista, toma-se partido.

O método histórico também tem sido um caminho importante para esta pesquisa, uma vez que se investigam acontecimentos, personagens e a cultura visual e material de um tempo com o fim de estudar uma obra de arte produzida num contexto específico. Inicialmente, as questões formais da obra em estudo predominariam sobre as cronológicas, sem que isso signifique negligenciar alguma cronologia ligada a um cenário. Se o que conduz esta pesquisa é a fotografia de Rydet no *Registro Sociológico*, entendo que as questões formais das imagens em estudo decorrem das questões cronológicas. Sendo assim, as fotografias que compõem o *Registro Sociológico* são pensadas a partir do contexto histórico-cultural de sua produção.

¹⁴ ABDAL, Alexandre *et al.* *Métodos de pesquisa em ciências sociais: bloco qualitativo*. São Paulo: SESC/CEBRAP, 2016. p. 8.

¹⁵ CHALMERS, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Karl Popper (1902-1994), Thomas Kuhn (1922-1996), Imre Lakatos (1922-1974) e Paul Feyerabend (1924-1994).

Sem pretender fazer uma retrospectiva da história e da filosofia da ciência, mas apenas retomar aspectos epistemológicos que norteiam pesquisas acadêmicas, é importante destacar que, por estar esta pesquisa inscrita no campo das artes visuais, o ato de ver ou o uso do sentido da visão como parte do trabalho de um pesquisador não pode ignorar que “O que vemos como óbvio depende demais de nossa educação, nossos preconceitos e nossa cultura para ser um guia confiável para o que é razoável”.¹⁷ Assim, este estudo não se identifica com a teoria que entende a ciência como conhecimento derivado dos dados da experiência, já que somos seres históricos, influenciados pelo tempo e pelo lugar em que vivemos. Apenas olhar para as fotografias de Rydet não é, portanto, suficiente para uma pesquisa que pretende, além de compreender a fotógrafa e sua obra, apresentá-la à comunidade acadêmica brasileira, visto que ela não é muito conhecida no Brasil.

Para concluir esta introdução, é importante lembrar que esta tese também conta uma história de uma vida. Rydet viveu 86 anos. Ao longo desse tempo, assistiu a uma transformação profunda do seu país e do seu povo, em meio a uma escalada de violência que dizimou a população. Só durante a Segunda Guerra Mundial, a Polônia sofreu perdas consideráveis em sua população: dos 35 milhões de habitantes que tinha em 1939, restaram cerca de 19 milhões dentro de suas fronteiras. Em 1946, o primeiro censo pós-guerra indicou uma população de aproximadamente 24 milhões de habitantes.^{18, 19.}

Em face da realidade histórica de que a fotógrafa foi parte e testemunha, é revelador que, no *Registro Sociológico*, Rydet tenha se dedicado a fazer o registro fotográfico mais extenso possível da vida doméstica polonesa no período que coincide com o último quarto da República Popular da Polônia (1944-1989), o que a levou a lidar com a rigidez do regime vigente pela via da arte, lançando mão de personagens e seus objetos que se sustentam numa espécie de simbiose: cada objeto, quando se une ao seu proprietário, compõe um todo indissociável. Rydet, “no mesmo momento que dá um valor unitário a cada elemento de seu espetáculo, une-os, faz deles uma coisa só”.²⁰

¹⁷ CHALMERS, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ DAVIES, Norman. *God's playground: a history of Poland*. Volume II: 1795 to the present. Oxford, England: OUP Oxford, 2005.

¹⁹ ZAMOYSKI, Adam. *História da Polónia*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009. p. 289.

²⁰ MORETTI, Maria de Fátima de Souza; FARIAS, Igor Gomes. Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica: retratos do século XX. *Revista Landa*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 126, 2019.

A estrutura adotada para a tese prevê esta introdução, três capítulos e as considerações finais. O capítulo 1 trata da fotografia como técnica de produção de imagem e de profissionais que utilizam essa técnica em seu cotidiano. O capítulo 2 aborda a trajetória pessoal e artística de Rydet no contexto cultural da Europa e da Polônia, na segunda metade do século XX. O capítulo 3 se dedica ao estudo do *Registro Sociológico*, considerando a inter-relação entre personagem e objeto, a realização do projeto, as vilas polonesas fotografadas, o método de trabalho da fotógrafa e a organização do acervo em arquivo, perpassando por temas como fotografia, arte, cultura visual e material, tempo, história e memória. Para concluir, são apresentadas as considerações finais, seguidas das referências.

Esta pesquisa, no seu intuito de produzir interpretações do mundo social, tem por trás de si um ator – a pesquisadora – que é parte da situação social estudada. Impõe-se, portanto, a necessidade de destacar que esse ator é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da pesquisa, o que equivale a dizer que a pesquisadora afeta o que é estudado e, ao mesmo tempo, é afetada por esse objeto de estudo. Sou, então, independentemente de uma escolha pessoal, parte do objeto que elegi para a pesquisa.

Para além dessa presença subjetiva comum em pesquisas nas ciências sociais, a maneira como estou me detendo sobre um aspecto específico das artes visuais será orientada pelo paradigma²¹ que me situa na vida acadêmica e no mundo: o que considerarei como objeto e problema de pesquisa é dependente dos estudos das artes, do tempo, da história e da memória em que a imagem fotográfica se inscreve, além da implicação da técnica que altera a experiência humana com o visível e o invisível.

Por último, gostaria de destacar a importância do olhar que abarca todo um contexto físico e imaterial – do qual não é possível escapar – se se deseja contemplar uma fotografia. Sebastião Salgado, nesse sentido, afirma: “A intervenção do fotógrafo, ele faz com o passado dele, com a ideologia dele, com todo o aparato de ideias que ele tem nesse momento, naquela fração de

²¹ Segundo Thomas Kuhn (2017), nenhuma investigação científica pode ser bem-sucedida sem que esteja assentada sobre um corpo de princípios teóricos e metodológicos que permita seleção, avaliação e crítica do que se pesquisa. Esse corpo teórico e metodológico libera o pesquisador de reconstruir os fundamentos do campo em que pesquisa, partindo de princípios básicos e justificando cada conceito empregado, assim como a relevância de cada fenômeno observado.

segundos”.²² Defendo que o que se passa com o espectador diante da fotografia que inquieta, que atrai de maneira irresistível, é igualmente determinado pela sua herança, sua maneira de ver, sua ideologia, sua preocupação social, enfim, pelo que ele é. Ambos, fotógrafo e espectador, ainda que distantes no tempo e no espaço, são afetados pelo contexto de produção e recepção das imagens.

Assim, o que resulta desta pesquisa, certamente, é um conhecimento em construção dialética, com possibilidades e limites, sem prejuízo de que, independentemente do meu entendimento da arte de Zofia Rydet, ela seja, de fato, alguém cujos talento, técnica, produção intensa e trânsito no cenário artístico polonês da segunda metade do século passado a tornaram não apenas mais um nome a figurar na lista de artistas que devem ser conhecidos, mas uma das personagens mais importantes da arte polonesa do século XX.

²² DRAUZIO Entrevista | Sebastião Salgado. Entrevistador: Drauzio Varela. Entrevistado: Sebastião Salgado. São Paulo. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4l3bZVZSZPI>. Acesso em: 16 fev. 2021.

1 FOTOGRAFIA – FOTÓGRAFOS, FOTODOCUMENTARISTAS, ARTISTAS

Desde meados do século XIX, fotógrafos produziram enormes arquivos fotográficos arquitetônicos destinados, entre outros fins, a aliviar as ansiedades trazidas pela modernidade como resultado das rápidas mudanças que desfiguravam culturas e promoviam o desaparecimento do “objeto autêntico”.²³ Também produziram inventários fotográficos de pessoas e grupos sociais, movidos por motivos vários, muitos dos quais, hoje, questionados do ponto de vista ético, inclusive com litígio: “Em março de 2019 Tamara Lanier entrou com uma ação contra a Universidade de Harvard e o Museu Peabody por ‘apropriação, posse e desapropriação indevidas de imagens fotográficas’ de seus ancestrais escravizados, Renty Taylor e Delia, filha dele”.²⁴

Embora variem entre os formatos de arquivo, inventário e ensaio, são conhecidas as obras de:

- a) Eugène Atget (1857-1927), fotógrafo francês que registrou a Velha Paris por mais de três décadas, no auge da era moderna, e influenciou gerações de fotógrafos artistas;
- b) August Sander (1876-1964), fotógrafo alemão cujo projeto mais importante foi *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Homens do Século 20) (iniciado em 1910 e apresentado em 1929), arquivo tipológico do povo alemão de uma época em que o país se transformava dramaticamente, com constantes convulsões políticas e sociais de longo alcance;
- c) Paul Strand (1890-1976), fotógrafo americano que se destacou pela fotografia direta e produziu retratos de rua, com clareza, precisão e forma geométrica, tratando a condição humana no contexto urbano moderno, de forma subversiva ao retrato de estúdio de *glamour* e poder;
- d) Walker Evans (1903-1975), que ficou conhecido como um dos principais fotógrafos da história da fotografia documental americana depois de

²³ PIJARSKI, Krzysztof. “Perpetual Inventory”: An Introduction. *In*: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet’s Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p. 39-47.

²⁴ AZOULAY, Ariella. A fotografia cativa. *Revista Zum*, 25 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-fotografia-cativa/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

registrar as vítimas da Grande Depressão (1935-1937) no interior dos Estados Unidos da América;²⁵

- e) Robert Frank (1924-2019), fotógrafo suíço que escancarou o lado trágico do sonho americano ao publicar seu livro *The Americans*;²⁶
- f) Herlinde Koelbl (1939-), artista alemã que produziu um inventário fotográfico de salas de estar alemãs com seus habitantes: *The German Living Room* (1980);
- g) Nair Benedicto (1940-), fotógrafa brasileira que se dedica a registrar temas sociais e manifestações populares, fazer documentários audiovisuais e fotográficos sobre as condições de vida de grupos marginalizados, como mulheres, menores carentes e comunidades indígenas; e
- h) Sebastião Salgado (1944-), mais destacado fotógrafo brasileiro cujo trabalho retrata em preto e branco o sofrimento humano e ambiental ao redor do planeta.²⁷

²⁵ A um grupo de fotógrafos, a *Farm Security Administration* (FSA) encomendou um trabalho documental que reuniu cerca de 270 mil negativos de vítimas da grande depressão nos EUA, na década de 1930. Esse trabalho foi conduzido por Roy Stryker e contou com a participação de famosos fotógrafos, como Dorothea Lange, Walker Evans, Gordon Parks e Russel Lee. A FSA tinha por objetivo mostrar aos americanos das grandes cidades as condições em que pessoas das áreas rurais viviam e, assim, afirmar a importância e a necessidade desse trabalho. Por se tratar de uma organização governamental, a qualidade estética das fotos não era levada em consideração pela FSA, mas era apreciada em exposições, como *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque. Informações disponíveis em: <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/>. Acesso em: 5 jul. 2022.

²⁶ Suas fotografias mais representativas são um exemplo das palavras de Didi-Huberman: “O mundo das imagens, se o observarmos profundamente, é um enorme campo de batalha subterrâneo. Por cima, vemos a beleza, que é muito importante. Mas a beleza não é nada repousante, na verdade” (INCERTEZAS críticas. Documentário de Daniel Augusto. 2015. 26 min., com Georges Didi-Huberman. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=519#>. Acesso em: 13 jun. 2021). É importante destacar que Robert Frank, no livro *The Americans*, produziu algo mais próximo de um ensaio fotográfico do que de um arquivo (sobre a definição do que é um ensaio fotográfico, ver nota seguinte). Esse livro é um *cult* na história da fotografia, com diversos temas entremeados e, sem dúvida, de grande valor estético.

²⁷ Sebastião Salgado trabalha no limite entre ensaio e inventário, pois coleciona imagens diversas sobre um mesmo tema em cada um de seus trabalhos, levados a exposições e transformados em livros: trabalhadores braçais, êxodo no mundo, natureza intacta, Amazônia. Seus ensaios são feitos como se fossem inventários, uma coleção de situações. O que diferencia um ensaio de um inventário fotográfico é que o primeiro tem uma sintaxe e um ritmo mais evidente, enquanto o segundo é uma coleção de variações em torno de um mesmo tema. “A produção de inventários fotográficos como estratégia artística coincide com a emergência da memória como uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais nas últimas décadas. Essa tendência na arte sugere um questionamento dos processos de construção e fixação dessa memória” (ABREU, 2009).

Estes são apenas alguns dos muitos fotógrafos artistas que encontrei no meu percurso e que me deram pistas mais seguras do caminho que eu deveria trilhar na pesquisa.

Momento especial durante essa viagem fora do *Registro Sociológico*, não só da história da fotografia, mas da história da arte ocidental, foi o encontro com Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte alemão que, em 1924, deu início a seu *Atlas Mnemosyne*, trabalho único no que diz respeito ao método de selecionar, organizar, arquivar e apresentar imagens nas artes visuais:

Warburg afixou mil reproduções fotográficas com grampos sobre painéis forrados de tecido preto. A última versão do *Atlas Mnemosyne* continha, por fim, 63 painéis de 170 por 140 centímetros, a serem publicados de forma que todos os detalhes das ilustrações se mantivessem visíveis.²⁸

Warburg observou nas imagens usadas na arte comercial dos anos 1920 a sobrevivência de gestos e motivos comuns na Antiguidade. Para demonstrar tal perpetuação, reuniu no *Atlas Mnemosyne* reproduções fotográficas de pintura, arte gráfica, escultura, carpetes, painéis genealógicos, fotografias e anúncios publicitários. A compilação de imagens em painéis individuais cria pontes entre os séculos sem usar palavras, e os painéis permitem reorganizações, características inovadoras na história da arte graças aos seus estudos. Eu estava descobrindo, então, o teórico que me conduziria a observar e tentar compreender, nas expressões mal disfarçadas dos personagens de Rydet, os *Pathosformeln*²⁹ – forças emotivas que habitam rostos e olhos que me olham do fundo das fotografias de Rydet – e a *Nacheleben* – essa sobrevivência de gestos que atravessa os tempos e se manifesta na arte.³⁰

Walter Benjamin (1892-1940) foi um admirador de Warburg, entre outras razões, pela proposição da fórmula de *páthos*, noção que permite mergulhar na emoção presente na linguagem gestual que emerge das imagens como reveladora da interioridade, dos movimentos e das paixões da alma humana

²⁸ Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>. Acesso em: 28 out. 2021.

²⁹ Em alemão, faz-se o plural dessa palavra adicionando-se um n no final.

³⁰ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande* – escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. / WARBURG, Aby. *A presença do antigo* – escritos inéditos – vol. 1. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2018.

numa dada cultura.³¹ O reencontro com Benjamin, em interface com Warburg, indicava, desde então, os pensadores que me sustentariam na tarefa de devolver aos personagens de Rydet um olhar que perscruta “a erupção de uma emoção primitiva através da crosta do autocontrole cristão e decoro burguês”.³²

Outros fotógrafos, de diferentes nacionalidades, foram visitados por terem registrado, em extensos arquivos, patrimônios arquitetônicos, fenômenos naturais, tradições e costumes, como é o caso de Sir John Benjamin Stone (1838-1914), político e fotógrafo britânico que veio ao Brasil no final do século XIX para fotografar eclipse solar no Ceará e acabou registrando cenas da vida num país não industrializado, o que envolveu fotografar paisagens naturais dos estados do Ceará, Pernambuco e Maranhão, além da Amazônia, a arquitetura de cidades do Nordeste brasileiro e a condição miserável de escravizados recém-libertados, indígenas e populações pobres.³³

Claudia Andujar (1931-), fotógrafa documental nascida na Suíça em 1931, mas que vive no Brasil desde a década de 1950, assina uma obra que mescla arte e engajamento político, o que a levou a dedicar muito do seu trabalho aos indígenas brasileiros, em especial, ao povo Yanomami,³⁴ ameaçado de extinção e vítima de um projeto de extermínio que ocupa as primeiras páginas dos jornais de diversos países neste começo do ano de 2023, com imagens que denunciam o descaso do país com seus habitantes originários. Entre 2018 e 2019, foi apresentada em São Paulo e no Rio de Janeiro – em 2021, em Barcelona – uma retrospectiva da obra de Andujar dedicada aos Yanomami que reúne cerca de 200 imagens, instalação, livros e documentos sobre a trajetória desse povo em busca de sobrevivência. Todo o material da mostra traça o panorama do trabalho da fotógrafa junto aos Yanomami, inclusive a luta que ela empreendeu pela demarcação de terras indígenas.

³¹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

³² GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The WarburgInstitute: University of London, 1970. p. 125.

³³ Disponível em: <https://theironroom.wordpress.com/2014/09/08/observations-sir-benjamin-stone-in-brazil-1893/>. Acesso em: 13 set. 2021.

³⁴ Para saber mais sobre o povo Yanomami, vale a pena conferir: Mapa de Conflitos – Injustiça Ambiental e Saúde no Brasil, disponível em: <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/rr-invasao-de-posseiros-e-garimpeiros-em-terra-yanomami/>. Acesso em: 13 set. 2022.

A mostra acompanha o trabalho de Andujar desde o início, mostrando as fotografias produzidas entre 1971 e 1977 na região do Catrimani, em Roraima. São registros das atividades diárias na floresta e na maloca, dos rituais xamânicos, dos indivíduos. Revela ainda a luta da fotógrafa para proteger o povo que, entre os anos 1970 e 1980, corria o risco de desaparecer diante das doenças, violência e poluição causadas pelo garimpo e pelos planos de desenvolvimento da Amazônia durante o governo militar. Outro destaque da mostra é uma nova versão da instalação *Genocídio do Yanomami: morte do Brasil* (1989/2018), manifesto audiovisual [...] incluindo fotos tiradas entre 1972 e 1984.³⁵

Seja sob a forma de arquivo, seja como ensaios fotográficos que surgem sob a forma de livros, instalações ou exposições, o trabalho de Andujar sugere dedicação a um povo, assim como o trabalho de Rydet deixava implícito também esse engajamento com as pessoas que fotografou, com as pessoas e com a cultura presente em objetos e casas, ainda que, diferente dos Yanomami, não estivessem sob ameaça tão forte. No trabalho *Marcados*, de Andujar, é possível falar de arquivo, mas com significado deslocado (retratos com números, inicialmente registro para serviço de saúde que, quando passam a uma instalação, mudam de sentido e ultrapassam o apenas documental para se enriquecer com outras conotações).

Esses artistas, fotógrafos e fotógrafas, além de Warburg e de seu conterrâneo Benjamin, embora não sejam os únicos, são importantes pontos de referência para compreender a relação de Rydet com tendências da fotografia na produção de sua última e mais importante obra, objeto de estudo desta pesquisa – *Registro Sociológico 1978-1990* –, comumente percebido como pertencente à tradição documental, por isso identificado com alguns dos fotógrafos acima citados, ligados a uma vertente fotográfica cujos fundamentos eram verdade e objetividade, fotografia como linguagem universal, estética fotográfica humanista e antifascista característica do pós-guerra e redução da distância entre o culto e o vernacular na fotografia.

A tradição documental, associada durante boa parte do século XX à vertente fotográfica que ficou conhecida como fotografia humanista, será retomada a seguir com o fim de situar Rydet no cenário fotográfico e artístico europeu, intimamente relacionado ao período da Primeira e da Segunda Guerra

³⁵ Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-rio/>. Acesso em: 13 set. 2021.

Mundial, 1914-1918 e 1939-1945, respectivamente, bem como dos períodos entreguerras e da Guerra Fria, até a queda do muro de Berlim (1989) e a derrocada da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1991), hoje de volta aos noticiários em forma de grande preocupação mundial com o destino da Ucrânia, do Leste europeu e do planeta como um todo. É uma retomada histórica importante porque, em função da evolução tecnológica e da cultura visual que conflitos armados instauraram, a fotografia conquistou naquele período espaços e importância inéditos, assim como o fotógrafo se estabeleceu, definitivamente, como glamoroso profissional bem remunerado e como artista reverenciado em galerias e museus. Ainda que isso não fosse motivo suficiente, essa retomada se justificaria para contextualizar a biografia da fotógrafa e sua trajetória artística, a serem abordadas com detalhes no capítulo 1 desta tese, e para reunir elementos capazes de fundamentar conclusões acerca das aproximações e dos distanciamentos entre Rydet e a vertente humanista na fotografia.

Segundo Iara Schiavinatto, “a consciência da extensão da ação do fotógrafo e da circulação da imagem em escala atlântica, depois planetária, deve bastar a essa experiência de guerra”.³⁶ A herança que o fotojornalismo do século XX deixou para a história da fotografia é, certamente, inestimável. Grandes fotógrafos surgiram a partir do trabalho de repórter fotográfico de guerra, dentre os quais se destaca o húngaro naturalizado americano Robert Capa, célebre fotógrafo de guerra que cobriu os mais importantes conflitos armados da primeira metade do século XX. Capa era, literalmente, um personagem que, na história da fotografia, escreveu algumas das suas páginas mais movimentadas.³⁷

Num recorte temporal aqui necessário para seguir na viagem que deve me conduzir de volta a Zofia Rydet e ao *Registro Sociológico*, parto dos anos 1950, quando era predominante a ideia de que a fotografia era aceita como uma linguagem universal, capaz de unir todas as pessoas do mundo, porque transcenderia línguas, culturas, religiões, posições políticas e quaisquer outras

³⁶ SCHIAVINATTO, Iara Lis. Pequena história de um evento querido da câmera: a guerra. In: ZERWES, Erika. *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947*. São Paulo: Intermeios, 2018. p. 9-12.

³⁷ Gerda Taro foi a criadora do personagem Robert Capa (Andrei Friedmann) e a primeira fotojornalista de guerra. Taro e Capa foram pioneiros na forma de fazer reportagens de guerra. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/22/cultura/1469211921_332025.html. Acesso em: 18 maio 2021.

diferenças. Na década que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial, sustentada por esses pilares universalistas e humanistas, a fotografia expressava a esperança de um futuro melhor, mas não qualquer tipo de fotografia: a eleita era a fotografia documental “direta”.³⁸

Na arte, a ideia de uma fotografia “direta” ou “pura” surgiu décadas antes, na virada do século XIX para o XX, como antônimo da fotografia pictórica, ou característica do pictorialismo, movimento que valorizava a imagem de foco suave, impressões feitas a mão em papéis texturizados e temas românticos ou simbólicos. Em oposição ao pictórico, defendiam-se imagens de foco nítido, impressões brilhantes e detalhadas e assuntos prosaicos do cotidiano em ambientes industriais ou rurais. Foco nítido, com profundidade de campo, era então a melhor – e natural – maneira de fazer fotografia porque, acreditava-se, manifesta desejo de clareza, detalhe, objetividade, além da preferência por materialismo em vez de fantasia, romantismo em vez de espiritualismo, produção industrial em vez de artesanato, profundidade de campo em vez de efeito de nivelamento de uma imagem.³⁹

O personagem fundamental da passagem da fotografia pictorialista para a documental direta é o fotógrafo americano Alfred Stieglitz (1864-1946), um dos líderes do meio pictorialista do final do século XIX, mas que acabou renunciando ao pictorialismo. Os manuais de história da fotografia afirmam que o pictorialismo como movimento terminou por volta de 1917, com a publicação da última edição de *Camera Work*, periódico que Stieglitz dedicou inteiramente às obras de Paul Strand (1890-1976), pioneiro da fotografia pura ou direta que, mais tarde, influenciaria Walker Evans e Robert Frank.

Em 1928, Walker Evans, então com 24 anos, foi à Biblioteca Pública de Nova Iorque a fim de consultar números atrasados de *Camera Work*, a influente revista trimestral de Alfred Stieglitz. Folheou-os rapidamente, olhando as fotografias e lendo, mas sobretudo dando apenas uma olhada geral, até que chegou à última edição, de junho/julho de 1917, dedicada inteiramente à obra de um pupilo de Stieglitz, Paul Strand. Evans ficou

³⁸ Fotografia direta, ou pura, é o termo utilizado para caracterizar uma vertente da fotografia moderna surgida nos Estados Unidos na década de 1910, cujos expoentes são Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston e Anselm Adams. As imagens são feitas pelo contato direto da câmera com a realidade, sem intervenções no laboratório ou na cópia.

³⁹ TIFENTALE, Alise. *The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language*. 2018. Disponível em: <https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

vivamente impressionado com uma foto em particular. “Lembro-me de ter saído dali muito agitado”, disse ele numa entrevista quarenta anos depois. ‘Essa é a coisa’, pensou. ‘É isso que tem de ser feito’. Aquilo me empolgou”. A fotografia era *Cega* (1916).⁴⁰



Figura 3 – STRAND, Paul. *Cega*. 1916.

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/267748>

É de supor que *Cega* tivesse tido mesmo grande impacto sobre Evans, pois não só estimulou o fotógrafo a fazer retratos durante o tempo que trabalhou num projeto do governo americano de registro dos efeitos da Grande Depressão, como também pode ter sido a origem do seu método de trabalho fotográfico no metrô de Nova Iorque: fotografar pessoas sem que elas notassem o clique.⁴¹

Outro fotógrafo que se destacou nesse período foi Edward Steichen (1879-1973), seja por sua formação europeia em belas-artes, seja por sua fotografia que abandonava o pictorialismo em favor de um estilo modernista.

⁴⁰ DYER, Geoff. *O instante contínuo* – uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 20.

⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

Steichen estabeleceu com Stieglitz uma parceria duradoura responsável por eventos e produtos culturais importantes nos Estados Unidos do começo do século XX. Sua participação como fotógrafo na Primeira Guerra Mundial traçou o caminho que o levaria a diretor do Instituto Fotográfico Naval dos Estados Unidos em 1945, onde supervisionou a fotografia de combate e organizou exposições fotográficas. Mas sua obra máxima ainda estava por vir: como diretor de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Steichen organizou a histórica exposição *The Family of Man*, em 1955, considerada uma das mostras mais populares da história da fotografia.⁴² Essa exposição itinerante foi vista, ao longo de quase uma década, por cerca de dez milhões de pessoas,⁴³ em certa medida influenciada por uma série de reportagens intitulada *People Are People the World Over* (1948-1949).

Esses dois produtos culturais – *The Family of Man* e *People Are People the World Over* – são considerados fundadores da estética humanista do pós-Segunda Guerra Mundial e responsáveis por levar a fotografia a ocupar lugar de destaque na cultura visual da segunda metade do século XX, ultrapassando os limites do fotojornalismo e se encaminhando para a conquista do espaço de galerias e museus, o que desaguou num tempo em que a fotografia se estabeleceu como arte, a atrair adeptos e também duras críticas.

People Are People the World Over foi publicada pela revista ilustrada norte-americana *Ladies' Home Journal*, uma das mais antigas do país e por muito tempo a criadora de tendências entre as revistas femininas. A partir de maio de 1948, a revista publicou a série, dividida em 12 reportagens fotográficas sobre 12 famílias de diferentes países. Os idealizadores foram o editor da revista John Godfrey Morris e o fotógrafo Robert Capa. Morris contratou sete fotógrafos assim organizados: George Rodger fotografaria no Egito, no Paquistão e na África Equatorial; David Seymour “Chim”, na França e na Alemanha; Larry Burrows, na Inglaterra; Marie Hansen, na Itália; Phil Schultz, no México; Horace Bristol, na China e no Japão; e Robert Capa, na Rússia, o que não aconteceu, mas Capa acabou fotografando uma família na Eslováquia, país que se encontrava atrás da recém-erguida Cortina de Ferro. Os fotógrafos receberam

⁴² Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/edward-steichen?all/all/all/all/0>. Acesso em: 31 maio 2021.

⁴³ Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325966.pdf. Acesso em: 17 maio 2021.

instruções para eleger apenas famílias de agricultores, fazer um retrato de cada uma e fotografar situações envolvendo trabalho na lavoura, na cozinha, comendo, brincando, estudando, fazendo compras, dormindo e em situações ligadas à religião, ao lazer e a viagens.⁴⁴

A primeira reportagem foi intitulada “O mundo da mulher gira em torno da cozinha”. As fotografias mostram mães e suas crianças em suas cozinhas. O texto salienta escassez de leite para crianças paquistanesas e abundância para as inglesas; a mãe alemã continua a tradição iniciada durante a guerra de dar uma batata a cada faminto; algumas cozinhas têm chão de terra e em alguns países a maior parte da comida é feita ao ar livre; a mãe chinesa nunca teve contato com enlatado ou garrafa; a família norte-americana é a única com geladeira elétrica, fogão a gás e água encanada.

A última reportagem foi “Este é o mundo na hora de dormir”. Suas imagens mostram filhos vestidos de pijamas em suas camas. No conjunto, as imagens produzem uma narrativa em tom de comparação com os Estados Unidos: a família norte-americana é mostrada como parâmetro, ressaltada sua condição privilegiada diante da pobreza e dos efeitos da Segunda Guerra Mundial, fortemente sentidos em outros países. A mensagem que a reportagem declarou querer passar aos leitores, de fraternidade e união, estava em sintonia com a cultura política do pós-guerra desenhada pelos Estados Unidos, voltada para um ideário de reconstrução e de reconciliação com países e povos que, trazidos para junto do ideário norte-americano, teriam papel geopolítico importante na Guerra Fria. Fotograficamente, essa cultura política se assenta na centralidade da família burguesa e confirma a tese de fotografia como linguagem universal.⁴⁵

Diretamente relacionados à cultura política de reconstrução e reconciliação, foi nesse período que foram criadas a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 1945, e a Organização Mundial da Saúde (OMS) e o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), em 1946. Em 1948, a Declaração Internacional dos Direitos Humanos foi promulgada. A fotografia e uma cultura visual baseada no fotográfico foram protagonistas nesse cenário de

⁴⁴ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/07/28/business/john-g-morris-renowned-photo-editor-dies-at-100.html>. Acesso em: 15 maio 2021.

⁴⁵ ZERWES, Erika. *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947*. São Paulo: Intermeios, 2018.

surgimento de defesa mundial dos direitos humanos. Alguns fotógrafos estiveram envolvidos com esses organismos desde o início. Henri Cartier-Bresson foi nomeado especialista em fotografia do Departamento de Informação da ONU para o qual fotografou o processo de descolonização de países orientais. David Seymour “Chim” foi contratado pela Unesco para fotografar os efeitos da Segunda Guerra Mundial nas crianças europeias. E Edward Steichen ocupou o cargo de diretor de fotografia no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) e montou uma vitrine fotográfica no museu em comemoração ao aniversário da ONU. Para isso, buscou imagens na imprensa ilustrada, inclusive da série *People Are People the World Over*.

Ao preparar a exposição no MoMA para o décimo aniversário da ONU, Steichen começou a dar forma também ao projeto do que viria a ser a exposição *The Family of Man*, inaugurada em 1955. Tanto o processo de construção narrativa quanto parte significativa das temáticas presentes em *The Family of Man* têm correspondência direta com *People Are People the World Over*.

Steichen levou três anos preparando a exposição, durante os quais viajou por 11 países, procurando fotografias. Saldo: dois milhões de imagens avaliadas, dez mil selecionadas e classificadas por tema, 503 exibidas, assinadas por 273 fotógrafos de variadas nacionalidades. Em Nova Iorque, e nos 69 países pelos quais viajou, a exposição foi visitada por cerca de dez milhões de espectadores. A exposição e o catálogo foram organizados em temas, com encadeamento de imagens de forma a criar uma narrativa visual, versando sobre amor, casamento, gravidez, nascimento e cuidado com recém-nascidos, infância, família, trabalho, hábitos alimentares, lazer e estudo, sofrimento e rituais funerários e religiosos.⁴⁶

Roland Barthes visitou a exposição de Steichen em Paris, à qual fez duras críticas. O objetivo da exposição, segundo Barthes, era “mostrar a universalidade dos gestos humanos na vida cotidiana de todos os homens de todos os países do mundo: nascimento, morte, trabalho, saber, jogos impõem por toda parte os mesmos comportamentos; existe uma família do Homem”.⁴⁷ O que o filósofo observou e denunciou na exposição foi o mito da comunidade humana:

⁴⁶ Disponível em: https://steichencollections-cna.lu/eng/collections/1_the-family-of-man. Acesso em: 22 abr. 2021.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*. 7. ed. Rio de Janeiro: 2013. p. 175.

Esse mito funciona em dois tempos: inicialmente, afirma-se a diferença das morfologias humanas, acentua-se o exotismo, tornam-se manifestas as infinitas variações da espécie, a diversidade das peles, dos crânios e dos costumes, complica-se à vontade a imagem do mundo, à semelhança de uma Babel. Depois, desse pluralismo se estrai magicamente uma unidade: o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda parte da mesma maneira; e, se nos seus atos subsiste ainda alguma particularidade étnica, deixa-se entender pelo menos que existe, no fundo de cada um deles, uma “natureza” idêntica, que a sua diversidade é apenas formal e não desmente a existência de uma matriz comum.⁴⁸

Barthes concluiu que as fotografias expostas não diziam nada de realmente sério a respeito de homens supostamente iguais. O apagamento do caráter histórico resultava, assim, em algo vago, vazio, uma ilusão:

O fracasso da fotografia parece-nos flagrante: *redizer* a morte ou o nascimento não nos ensina literalmente nada. Para que estes fatos naturais sejam elevados a uma verdadeira linguagem, torna-se necessário inseri-los numa ordem do saber, isto é, postular que se pode transformá-los, submeter precisamente a sua naturalidade à nossa crítica de homens. Porque, por mais universais que sejam, são signos de uma escrita histórica.⁴⁹

Susan Sontag concordou com Barthes nos dois aspectos problemáticos apontados. Para a ensaísta, “a humanidade não é una”, e a exposição de Steichen serviu “para impedir a compreensão histórica da realidade”.⁵⁰

A seleção de fotos de Steichen supõe uma condição humana, ou uma natureza humana, partilhada por todos. Ao proclamar a intenção de mostrar que os indivíduos, em toda parte, nascem, trabalham, riem e morrem do mesmo modo, *The Family of Man* nega o peso determinante da história – das diferenças, das injustiças e dos conflitos genuínos, historicamente enraizados.⁵¹

E John Berger, na trilha do pensador francês e da ensaísta americana, detalhou o apagamento histórico que resultou em ilusão e por que a exposição serviu para impedir a compreensão histórica da realidade:

⁴⁸ *Ibidem*, p. 175.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 177.

⁵⁰ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 45.

⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

Na mais famosa exposição fotográfica jamais organizada, *The Family of Man* [...], fotografias do mundo inteiro foram apresentadas como se formassem um álbum de família universal. A intuição de Steichen estava absolutamente correta: o uso privado de fotografias pode ser exemplar em relação a seu público. Infelizmente, o atalho que ele tomou ao tratar o mundo de hoje, dividido em classes, como se fosse uma família, fez inevitavelmente com que a exposição como um todo, não necessariamente cada fotografia, parecesse sentimental e complacente. A verdade é que a maior parte das fotos de pessoas era sobre sofrimento, e a maior parte desse sofrimento é causada pelo homem.⁵²

Em 1959, Rydet visitou *The Family of Man* em Varsóvia, o que lhe causou grande impacto. Dois anos depois, sua primeira exposição fotográfica estava em cartaz – *Mały Człowiek ou Pequeno Homem* –, exposição, aliás, que lhe garantiu o título de artista da Fédération Internationale de l'Art Photographique, em português, Federação Internacional de Arte Fotográfica (FIAP). No capítulo 2 desta tese, a biografia e a trajetória artística da fotógrafa serão detalhadas. Por ora, daremos um salto desta primeira obra da artista para a última em busca de compreender em que medida a cultura visual daquele momento influenciou Rydet e como ela lidou com questões centrais do momento artístico, quais sejam: verdade e objetividade, fotografia como linguagem universal, estética humanista e antifascista e redução da distância entre culto e vernacular na fotografia.

Essa nova estética trazia consigo outra ética e motivou questionamentos sobre o valor social e histórico dos discursos imagéticos. *Photographie, arme de classe*, manifesto publicado por Henri Tracol, em 1933,⁵³ colocou em cena a fotografia social como possibilidade de uma nova ética das imagens, contextualizada no entreguerras e motivada por disseminação da produção visual comprometida com a militância da esquerda europeia.

⁵² BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Organização, introdução e notas de Geoff Dyer. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 82.

⁵³ Henri Tracol foi um jornalista, fotógrafo e etnólogo francês. Sobre o manifesto, consultar: <https://www.revuepolitique.be/linvention-de-la-photo-du-reel/>. Acesso em: 20 maio 2021.

A partir desse momento considera-se o poder da imagem da reportagem documental fotográfica, prescindindo da legenda, como teorizava Walter Benjamin na mesma época. A retórica da acusação da imagem difundiu-se na Europa e alcançou os EUA expondo as questões ligadas ao imperialismo colonial, às desigualdades sociais e econômicas, ao avanço do fascismo, ao medo da guerra. Temas frequentes, a partir de então, nos discursos fotográficos.⁵⁴

Desde os seus primeiros trabalhos, Rydet fixou seu interesse de fotógrafa em temáticas, em certa medida, coincidentes com essas tendências então em voga no Ocidente e que, no *Registro Sociológico*, respondiam bem ao seu projeto de fotografar a vida doméstica do seu país, o que não quer dizer que a polonesa fosse tão somente alguém que aderiu a um movimento sem questioná-lo. Veremos que sua obra reúne algumas das características estéticas e éticas do período que culminaram no que se convencionou chamar de fotografia humanista, porém vai além, ora aproximando a fotógrafa das influências humanistas, ora afastando-a dessas mesmas influências, sem prejuízo de sua observância a uma cultura visual que já vinha se modificando no ritmo em que o mundo então abraçava a modernidade.

Os avanços e a difusão da técnica fotográfica, desde seu anúncio, em 1839, significaram um ponto de inflexão na cultura visual ocidental a partir do início do século XX.⁵⁵

Muitos processos contribuíram para essa transformação. A nova indústria do filme. A invenção da câmera leve – de modo que tirar uma fotografia deixou de ser um ritual e tornou-se um **reflexo**. A descoberta do fotojornalismo – no qual o texto acompanha as fotos e não mais o movimento contrário. O surgimento da publicidade como força econômica crucial.⁵⁶

A fotografia ficou cada mais vez mais íntima do cotidiano da emergente sociedade de consumo típica da modernidade, seduzida pela rapidez e pelo *glamour* das tecnologias, e foi se distanciando do documentário até então em

⁵⁴ ANDRADE, Ana Beatriz Pereira de; MAGALHÃES, Ana Maria Rebello; OLIVEIRA, Paula Rebello Magalhães de; AQUINO, Henrique Perazzi de. Fotografia social e documental: um lugar entre arte e militância. 9º CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO | CIDI 2019; 9º CONGRESSO NACIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN DA INFORMAÇÃO | CONGIC 2019, Belo Horizonte, MG. *Anais* [...]. S.l., 2019.

⁵⁵ TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia – de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

⁵⁶ BERGER, *op. cit.*, p. 75. Grifo do autor.

voga, ao mesmo tempo em que se aproximava cada vez mais dos acontecimentos, sobretudo das guerras. A fundação da Agência Magnum (1947)⁵⁷ foi ponto central da mudança de rumos nessa cultura visual: quatro fotógrafos foram responsáveis pelo reconhecimento enfim conquistado pelo repórter fotográfico. São eles: Robert Capa – idealizador do projeto de criação da agência fotográfica –, David Seymour “Chim”, George Rodger e Henri-Cartier Bresson. Três deles haviam trabalhado na cobertura da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). As ideias fundantes da agência eram: maior liberdade para decidir o quê e o como fotografar e negociar melhores condições para comercializar o trabalho do fotógrafo, que passou a invocar a autoria do seu trabalho.

Em meados do século XX, nova inflexão, quando objetividade e subjetividade se fundiam diante de um fotógrafo que começava a reivindicar para si uma atuação alargada da representação do real, ultrapassando esse real e se aventurando em direção ao imaginário, à encenação de realidades, de cenários, de poses. A histórica dicotomia fotografia *versus* arte já não tinha tanta validade porque a fotografia não se esquivava de um componente antes recusado: a subjetividade do fotógrafo, a expressividade na produção de imagens, enfim, a tomada de posição do sujeito atrás da câmera.

A fotografia pensada dessa forma nunca poderá ser neutra. Isso, por sua vez, não a opõe ao caráter de registro, de documentação do real. O que está em jogo aqui é que um outro regime de verdade toma conta, com outros critérios e outras expectativas.⁵⁸

Esse outro regime de verdade atendeu as demandas dos fotógrafos até porque um contexto de guerras exigia dos produtores de imagem rapidez, domínio de tecnologias e enorme disposição para mobilidade e enfrentamento de situações de risco. A fotografia produzida nos *fronts* de guerra manteve seu caráter documental, mas somou a isso manipulações e intervenções do fotógrafo, que era então um repórter de guerra guiado por um código cultural,

⁵⁷ ZERWES, Erika. *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947*. 2013. Tese (Doutorado em Política, Memória e Cidade) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2013.

⁵⁸ BRITO, Sara Godoy. *Um estudo sobre a fotografia documental: pensando e repensando conceitos a partir da aplicação de cores na fotografia contemporânea*. s.d./s.l. PDF. Disponível em: <https://newschool.academia.edu/SaraGodoyBrito>. Acesso em: 29 mar. 2021.

histórico e político, e dos editores de revistas ilustradas e jornais de grande circulação, que recortavam as imagens conforme as necessidades e os posicionamentos políticos dos periódicos.

Nesse ponto, torna-se esclarecedora a segmentação que Phillipe Dubois utiliza para defender a ideia de que é da natureza da imagem fotográfica a possibilidade de revelar ora seu caráter indicial, ora seu caráter icônico.⁵⁹ O caráter indicial emerge na fotografia que é forçosamente ligada a algo que existiu em algum tempo e lugar – seu objeto. E o caráter icônico fica evidente na fotografia que ultrapassa essa relação física com o objeto, torna-se autônoma e leva o espectador para algo real ou imaginado. E foi justamente nesse contexto de meados do século XX que se fortaleceu a concepção de que a fotografia *seria uma linguagem universal*, e a vertente humanista da fotografia estaria intimamente ligada a essa concepção de universalidade. É preciso considerar que, nesse mesmo momento, a fotografia começava também a ser vista como produto da autonomia do olhar do fotógrafo, o que significa que fugia do universal em direção ao particular, em outras palavras, se distanciava da objetividade. E a linguagem universal dependeria justamente da crença na objetividade da fotografia, segundo a crença dominante para a fotografia.

Sobre a concepção da fotografia como linguagem universal, a discussão a seguir é baseada em textos da historiadora de arte Alise Tifentale,⁶⁰ que, desde o início deste século, tem escrito sobre arte contemporânea, história da arte e fotografia na Letônia e história da arte soviética, pós-soviética e da Europa Oriental. Além disso, tem recuperado histórias locais de fotoclubes que se disseminaram no mundo no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, o que fornece à história da fotografia um capítulo muito interessante e revelador do papel da FIAP. Nesse trabalho, inclusive, Tifentale tornou-se conhecedora da fotografia brasileira e de grupos de fotógrafos brasileiros associados à FIAP, como José Oiticica Filho (1906-1964), uma das principais figuras da moderna fotografia brasileira, além de pintor, entomologista e professor, e pai dos artistas visuais Hélio Oiticica (1937-1980) e César Oiticica (1939-).

⁵⁹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 14. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2012. Apesar de fazer uso aqui, e em outras passagens, de autores, termos e conceitos típicos da semiótica, não foi sob essa ótica que o objeto de estudo desta pesquisa foi observado.

⁶⁰ Para detalhes sobre Alise Tifentale, acessar seu *site* oficial: <http://www.alisetifentale.net/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

Figura-chave da fotografia brasileira do pós-guerra, Oiticica Filho é reconhecido como importante fotógrafo experimental, um dos pioneiros da fotografia modernista associada ao fotoclube paulista Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB). Pouco, entretanto, se sabe sobre outro aspecto de seu envolvimento com a fotografia: paralelamente ao seu trabalho criativo, ele compilou extensas tabelas de dados referentes a centenas de exposições de fotografia em todo o mundo. Com isso, Oiticica Filho estabeleceu um vínculo significativo entre os fotógrafos brasileiros e a cultura mundial de fotoclubes dos anos 1950.⁶¹

Segundo pesquisas da historiadora letã, o Brasil foi o primeiro país não europeu a ingressar na FIAP, em 1950, e José Oiticica Filho tornou-se colaborador ativo do trabalho da Federação, publicando relatórios estatísticos sobre salões internacionais de fotografia com base em dados que coletou de catálogos de salões. Esses relatórios revelam o alcance geográfico da cultura global de fotoclubes em meados da década de 1950, com centenas de exposições todos os anos em países de todo o mundo.⁶²

Para Tifentale, o trabalho estatístico de Oiticica Filho é importante para estabelecer uma perspectiva mais ampla sobre a cultura de fotoclubes do pós-guerra como fenômeno internacional. Os fotoclubes tornaram-se os principais locais para expor a fotografia amadora e vernacular como forma de arte autônoma no Brasil, na América Latina, na Europa e na Ásia. Ao longo da década de 1950, a FIAP mobilizou milhares de fotógrafos de todos os países em todo o mundo e de todos os níveis de realização artística e envolvimento profissional para se tornarem participantes fervorosos do fotoclubismo.⁶³

Rydet participou dessa onda fotográfica e, por meio de uma das associações ligadas à FIAP – a Sociedade Fotográfica de Gliwice –, tornou-se uma artista premiada e consagrada internacionalmente, num contexto em que a

⁶¹ TIFENTALE, Alise. Introduction to José Oiticica Filho's "Setting the Record Straighter". *ARTMargins*, v. 8, n. 2, p. 105-115, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.1162/artm_a_00239. Acesso em: 11 jun. 2021. No original: "A key figure in Brazilian postwar photography, Oiticica Filho is acknowledged as an important experimental photographer, one of the pioneers of modernist photography associated with the São Paulo photo club Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB). Little, however, is known about another aspect of his involvement with photography: parallel to his creative work, he compiled extensive data tables pertaining to hundreds of photography exhibitions throughout the world. By doing so, Oiticica Filho established a significant link between Brazilian photographers and the global photo-club culture of the 1950s". Disponível em: <http://www.alisetifentale.net/article-archive/2019/2/7/brazilian-participation-in-fiap-19501965>. Acesso em: 10 jun. 2021.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

fotografia foi considerada o meio com mais capacidade para ajudar o mundo a superar os traumas da guerra e espalhar ideias positivas de igualdade e compreensão humana.

Nessa época, começou a circulação de livros de arte de fotografia de autoria de célebres fotógrafos: *The Decisive Moment* (1952), de Henri Cartier-Bresson;⁶⁴ *Les parisiens tels qu'ils sont*, de Robert Doisneau (1952); e *Les Américains*, de Robert Frank (1958). Rydet publicou, em 1965, o livro que teve origem na sua primeira série fotográfica – *Mały Człowiek ou Pequeno Homem*.

Nos anos 1960, fotógrafos artistas se renderam à acumulação de imagens fotográficas em grandes arquivos, mas em outras bases formais e estéticas – que não se identificavam com a tipologia de Sander nem com a história da arte sem palavras de Warburg, por exemplo. Era então o momento de Gerhard Richter (1932-) e seu *Atlas*, Christian Boltanski (1944-2021) e seus *Arquivos* e Robert Rauschenberg (1925-2008) e sua *combine painting*.

Esses projetos, entre os quais Buchloh inclui as tipologias de estruturas industriais de Bernd e Hilla Becher e o trabalho de Christian Boltanski, “organizam sistematicamente o saber como modelos didáticos de exibição ou dispositivos mnemônicos” e são “notáveis por sua surpreendente homogeneidade e continuidade (como é o caso do trabalho dos Becher) ou pela igualmente notável heterogeneidade e descontinuidade que definem o *Atlas* de Richter”. Pode-se adicionar a obra de Hanne Darboven ou as telas serigrafadas de Rauschenberg.⁶⁵

Com esses últimos, talvez Rydet se identifique na perspectiva do que Benjamin Buchloh chamou de “dialética da amnésia e da memória”,⁶⁶ nascida do trauma do Holocausto. Nesse sentido, pode ser que, diante das fotografias do *Registro Sociológico*, estejamos diante de uma arte-manifesto, ou arte-protesto,

⁶⁴ Originalmente intitulado *Images à la Sauvette*, o livro foi publicado em inglês com o título *The Decisive Moment*, o que impôs o mote que definiria a obra de Cartier-Bresson.

⁶⁵ PIJARSKI, *op. cit.*, p. 42. No original: “These project, among which Buchloh also counts the typologies of industrial structures by Bernd and Hilla Becher and the work of Christian Boltanski, “systematically organize knowledge as didactic models of display or as mnemonic devices”, and are “notable either for their astonishing homogeneity and continuity (as is the case with the work of the Bechers) or for the equally remarkable heterogeneity and discontinuity that define Richer’s Atlas”. One could also add the work of Hanne Darboven, or, again, the silkscreened canvases of Rauschenberg [...]”

⁶⁶ BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico*, Benjamin Buchloh. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 194-209, 2009.

o que de novo levanta a questão das aproximações e dos distanciamentos de Rydet da estética e da ética humanista.

A decisão de Rydet de registrar fotograficamente todos os lares poloneses num impulso arquivístico não foi, portanto, uma novidade. Desde o início de sua história, a fotografia foi orientada para pesquisas fotográficas – sobre povos, cidades, arquitetura etc. – e para a constituição de arquivos. Essa orientação arquivística do *Registro Sociológico* será discutida com mais profundidade no capítulo 3 desta tese, como já informado.

Por ora, importa reafirmar que o percurso apresentado neste capítulo foi importante para a reunião de conjuntos de conhecimentos que me recolocariam diante das fotografias de Rydet, apta a compreender o trabalho da fotógrafa. Para tanto, foi necessário recorrer a uma parte da história da fotografia, bem como da cultura visual do período que coincide com o início da carreira artística de Rydet para, então, me dedicar a refletir sobre o *Registro Sociológico* da perspectiva das inter-relações entre as pessoas fotografadas em suas casas e seus objetos, passagem do tempo e finitude da vida, história e memória, aspectos presentes na obra e escolhidos como foco deste estudo.

Acompanhar Rydet numa longa viagem pelo interior da Polônia do final do século passado é, certamente, resultado de um percurso acadêmico que tem sido guiado pela perspectiva de interrogar a visualidade como dimensão importante da vida e dos processos sociais, desde o cotidiano de personagens que povoam as páginas mais apaixonantes da literatura e os *frames* mais extraordinários do cinema, passando pelo destino de pessoas comuns, sempre presentes nas páginas de revistas e jornais, impressas ou digitais, nas ondas de radiodifusão e na superconexão, até as guerras, as migrações forçadas, o enfrentamento de tragédias e a morte que as vitimam.

Trilhando esse caminho, encontrei e reencontrei a fotografia a cada passo. Mais afeita às letras do alfabeto e à gramática da língua portuguesa, compreender a fotografia e sua linguagem própria era, para mim, um desafio enorme. E continua sendo. Por outro lado, me conduziu a um universo visual que se acessa: (i) pela percepção estética que a literatura já havia mobilizado em mim, desafiando-me a olhar para a arte e compreendê-la como atividade humana muito abrangente e tão necessária; (ii) pelo exercício incessante de atenção e observação de uma mídia pautada por um regime de consumo de

imagens numa sociedade em que tudo está posto para consumo – bens, valores, corpos, subjetividades, dimensões imateriais de toda ordem –, o que conduz à compreensão de contextos históricos, antropológicos, sociais, políticos, ideológicos e culturais; e (iii) pelo fazer filosófico, que se serve da razão para tentar pensar o mundo e a própria vida.

Olhar para as fotografias de Rydet e ser atraída por aqueles rostos e pela profusão de objetos que habitam os lares poloneses fotografados exige captar e perceber relações sem as quais não se compreende o contexto em que as imagens foram produzidas, tampouco o tempo/espço, não por acaso, de um país de memória traumática e que hoje vive uma guerra de versões, promovida por uma parcela da sociedade e governantes que tentam encobrir as complexidades históricas, políticas e religiosas nacionais, cenário tão representativo desses tempos que correm. Esta pesquisa busca, portanto, refletir sobre a imagem pelas lentes de uma fotógrafa que nos legou uma obra de arte cuja matéria-prima são personagens entrelaçados aos seus objetos que nos contam tantas histórias quanto nos permitem pôr em atividade a capacidade de imaginar e de participar dessas histórias por meio de nossas próprias memórias.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.⁶⁷

Como vaticinado por Georges Didi-Huberman, as fotografias de Rydet sobreviveram à própria fotógrafa e sobreviverão a esta espectadora que as olha e que concorda com a poeta russa Marina Tsvetáieva:

Uma obra é universal quando em sua tradução para outra língua e para outro século – em sua tradução na língua de outro século – perde menos ou não perde nada. Após ter dado tudo ao seu século e ao seu país, dá tudo de novo a todos os países e a todos os séculos. Após haver revelado o limite de seu país e de seu século, mostra, sem limites, tudo o que é não país e não século: para sempre.⁶⁸

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo* – história da arte e anacronismo nas imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 16.

⁶⁸ TSVETÁIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2017. p. 82-83.

Espero ser a tradutora que vai fazer o *Registro Sociológico* sobreviver em outro lugar e em outro tempo como o que ele é: imenso arquivo de fotografias produzidas ao longo de mais de uma década, pensado para reunir imagens de todos os lares poloneses e alimentado pela certeza revelada da fotógrafa de ser capaz de parar o passar do tempo e de lutar contra a morte, usando uma câmera fotográfica.⁶⁹ Rydet, de fato, lidou com o tempo, trabalhando arduamente no seu presente, concomitantemente, agindo na posteridade, ao legar às próximas gerações uma história da Polônia pelo seu filtro de artista.

E assim explico a escolha do objeto de pesquisa sobre o qual versa esta tese: os personagens e objetos do *Registro Sociológico 1978-1990* em imagens fotográficas que alçaram Rydet ao posto de provavelmente a maior fotógrafa polonesa⁷⁰ e uma das mais relevantes artistas polonesas do século XX. Sua obra revela uma estética contemporânea, em consonância com a fotografia mais aplaudida e reverenciada do seu tempo, ao mesmo tempo em que consagra uma artista e sua necessidade pessoal de se expressar artística e exaustivamente para legar ao mundo imagens que guardam uma memória capaz de fazer frente às mais desumanas interpretações do passado.

⁶⁹ No original: "The photographer acted as a magician who had the ability to stop the passing of time, who could fight death". Disponível em: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/5677/zofia-rydet-sociological-record-photography-archive>. Acesso em: 17 dez. 2020.

⁷⁰ MAZUR, Adam. Perhaps the greatest polish woman photographer: problematics of research into the life and art of Zofia Rydet. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p. 69-92.

2 ZOFIA RYDET: 1911-1997 – VIDA E ARTE

Quando criança, eu colecionava ilustrações recortadas de revistas e queria estudar na Academia de Belas Artes. Muitas circunstâncias me impediram de fazer esse curso, até que finalmente, anos depois – em 1956, para ser mais precisa –, um amigo me convenceu a comprar uma câmera. Então comprei uma Exakta, um medidor de luz e, depois de carregar a câmera, saí – e um mundo totalmente novo se abriu diante de mim. Não era mais colecionar ilustrações que me movia – eu mesma podia criar “pequenas imagens” que poderiam mover os outros.⁷¹

ZOFIA RYDET



Figura 4 – RYDET, Zofia. **Ślady**. Gelatine-silver print. 1982. Region: Silesia/Gliwice. People in photograph: Zofia Rydet, Tadeusz Rydet, Józef Piłsudski. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=slady&photo=zr_J_01_0003

⁷¹ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: “As a child I collected illustrations cut out from magazines and I wanted to study at the Academy of Fine Arts. Many circumstances prevented me from taking that course, until finally, years later – in 1956 to be precise – one of my friends convinced me to buy a camera. So I bought an Exakta, a light meter, and once the camera was charged, I went out – and a whole new world opened before me. It was no longer collecting illustrations which moved me – I could myself create „little pictures” which could move others”.

2.1 Notas biográficas – infância, juventude e um país em transformação

Zofia Rydet nasceu mais de meio século antes que eu viesse ao mundo. Viveu toda a sua vida na Polônia, a milhares de distância do Brasil, país que nunca visitou. Morreu quando eu ainda não ouvira falar de sua obra. Ainda assim, eu a encontro pequena, com dois anos de idade; adulta, construindo uma carreira artística de grande respeito; idosa, preocupada com o destino do seu país e de seus conterrâneos, assim como de todos os milhares de negativos fotográficos que produziu e não teve tempo para revelar e organizar como gostaria de ter feito.



Figura 5 – A família Rydet: Ferdynand, Tadeusz, Józefa e Zofia, por volta de 1913. Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/zofia-rydet>

Uma foto de família prende meu olhar. Pela data de sua produção (1913), é uma foto sépia analógica, tornada imagem digital no século XXI, bem ao gosto de um “cenário pós-moderno”, em que adotamos “um certo modo de organizar, estocar e distribuir certas informações”.⁷² A família fotografada é composta por personagens cujas história e memória ignoro, mas posso tentar recompor partes,

⁷² LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. p. ix.

juntando fragmentos, auxiliada pelas informações que acesso e pela imaginação, que me completa. Há muito, as imagens que carregam em si uma memória do passado são, principalmente, fotográficas, deixando sob a responsabilidade do espectador a tarefa de perscrutar gestos e posturas de cada modelo, seus modos de se apresentar, de olhar, de sorrir. No centro dessa cena, a jovem mãe de doce olhar e um quase sorriso se destaca, de pé, logo atrás das suas crianças, como a zelar por elas: um menino e uma menina. À esquerda, ao lado do menino que a legenda identifica como Tadeusz, senta-se o pai, bem vestido e de aristocrática expressão austera e tranquila, mãos que parecem descansar sobre as pernas cruzadas, único personagem a não olhar diretamente para a câmera – uma sombra recobre seus olhos. À direita, a filha caçula, Zofia, parece mobilizada pela cena que se desenvolve à frente e que eu só posso imaginar. Típica foto de estúdio: ao fundo, um cenário artificial, pintado, desfocado, em que se vê uma estrada em curva, à direita, e vegetação contra um céu claro, à esquerda e ao centro. O cenário desbotado e quase indistinto contrasta com o mobiliário do ambiente: a cadeira de madeira escura com detalhes trabalhados em curva em que se senta o pai e em que está de pé o filho; uma base de apoio coberta com uma camurça felpuda onde se senta a filha; e um pedestal de mesmas características da cadeira a preencher o vazio da cena à direita indicam sofisticação, conforto e apreço pelo tradicional.

Dos quatro personagens presentes na cena, a filha caçula, Zofia Rydet – então com dois anos de idade – é a que explica a importância de olhar para essa fotografia de 1913. Décadas depois de fotografada junto com seus pais e único irmão, ela se tornaria a fotógrafa que criou o *Registro Sociológico 1978-1990*. Nascida em 1911, na Polônia, viveu até 1997, respeitada dentro e fora de seu país, envolvida com círculos neovanguardistas poloneses e premiada com a mais alta distinção pela Federação Internacional de Arte Fotográfica (FIAP).⁷³ A ela são dedicadas as próximas páginas, num esforço de levantamento biográfico da fotógrafa, cuja trajetória pessoal e artística será aqui recriada, com apoio de

⁷³ A Federação Internacional de Arte Fotográfica (FIAP) foi fundada na Suíça em 1950. Seu objetivo era criar uma estrutura global para fotografia criativa – “arte fotográfica” – por meio da publicação de anuários de fotografia, da organização de bienais e da divulgação de uma revista. Como o conceito de “arte fotográfica” tinha significados diferentes em países diferentes, a FIAP tentou fornecer uma estrutura para esse conceito em escala global. Os anuários da FIAP testemunham a luta dos fotógrafos para alcançar o *status* de artistas. Disponível em: <https://www.fiap.net/em>. Acesso em: 23 dez. 2020.

dados biográficos disponíveis em publicações polonesas organizadas por museus de Varsóvia, Łódz, Gliwice, pela Fundação Zofia Rydet e por uma editora de Cracóvia (algumas edições são bilíngues polonês-inglês, outras apenas em polonês, e estas últimas me conduziram a um método de leitura dependente de tecnologias),⁷⁴ fotografias selecionadas em que se registram momentos de sua vida pessoal e artística, trechos de entrevistas e de cartas e seu enorme arquivo fotográfico disponível no *site* oficial da fundação responsável pelo seu legado.

Segundo o historiador da arte polonês Adam Mazur, dizer que Rydet era polonesa, que nasceu em Stanisławów, em 5 de maio de 1911, e morreu em Gliwice, em 24 de agosto de 1997, “é um detalhe que, ainda que reduzido a um esboço biográfico, não é tão claro a ponto de não exigir nenhuma explicação”.⁷⁵ Então, particularidades serão importantes para situar biográfica, histórica, estética e culturalmente a fotógrafa, no tempo e no cenário polonês do século XX, de modo a compor o contexto em que teve origem sua fotografia – tema de maior destaque nesta tese, sobretudo nos seus aspectos estéticos e filosóficos resultantes da decisão de fotografar todos os lares poloneses, da devoção ao propósito de todos e tudo registrar e da apreensão permanente com o tempo e a morte, além de todo um campo psicológico que está envolvido na visualidade, que a levaram a dedicar seus últimos anos de vida a uma obra da relevância, hoje considerada pela academia polonesa como arte contemporânea.

*O poder da fotografia é que ela abre novas oportunidades. Ao andar perto da lama, pode-se pensar em uma fotografia que se pode fazer, podem-se ver milhares de coisas que os outros não percebem. Pois se fotografa não com a câmera, mas com os olhos. O ditado que diz que quem faz fotografias tem uma vida múltipla é absolutamente verdadeiro.*⁷⁶

ZOFIA RYDET

⁷⁴ Os textos em inglês (livros, *site* oficial da Fundação Zofia Rydet, outros *sites* visitados ao longo da pesquisa e documentário gentilmente cedido pela Fundação Zofia Rydet) são traduções livres feitas por mim.

⁷⁵ MAZUR, *op. cit.*, p. 69. No original: “Zofia was born, on May 5, 1911, in Stanislawow and died, on August 24, 1997, in Gliwice. Even when reduced to biographical sketch, this detail is not so plain as to require no explanation”.

⁷⁶ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: “For the power of photography is that it opens new opportunities before you, that when walking near mud you can see a photograph which you can make, you can see thousand things others don’t notice. For you photograph not with the camera, but with your eyes. The saying that if you make photographs you have a multiple life is absolutely true”.

No cenário artístico em que transitava, Zofia Rydet conviveu com artistas desde os tempos em que era proprietária de uma papelaria/loja de brinquedos e fornecia equipamentos necessários à arte fotográfica até sua entrada definitiva no meio como fotógrafa amadora. Com esses artistas, criou grupos, aprendeu e ensinou técnicas fotográficas, viajou muito para fotografar, disputou prêmios, discutiu o papel da fotografia na vida cotidiana e a necessidade de erradicar as divisões entre fotografia profissional e fotografia amadora, original e cópia, além de questões estéticas do momento em que os artistas eram forçados a uma estética realista soviética. Rydet se destacou num contexto criativo local majoritariamente masculino e assumiu posição relevante na história da arte contemporânea polonesa depois dos quarenta anos de idade. Até chegar a ocupar lugar de destaque nesse cenário, sua vida transcorreu num território de transformações ditadas por um século que foi palco de duas guerras mundiais, seguidas de uma guerra fria que polarizou o mundo e dividiu o velho continente com uma Cortina de Ferro: do lado ocidental, “Este mundo continua como se não houvesse existido a Segunda Guerra Mundial”; do lado oriental, “a compensação de todos os males é [...] a certeza de pertencer ao novo mundo, que é vitorioso, embora não seja um mundo nem tão confortável nem tão alegre como seria de se esperar de sua propaganda”.⁷⁷

Nascida numa cidade multiétnica da fronteira oriental polonesa que fazia parte do Império Austro-Húngaro, Rydet sobreviveu à Segunda República Polonesa, como foi chamada a Polônia do período entreguerras, ao Terceiro Reich e à União Soviética, assim como à República Popular da Polônia, sob o comunismo.

Reflete Mazur que, embora a história do século XX tenha deixado marcas no destino de Rydet e de toda a sua família, “é difícil traçar conexão direta com eventos históricos em sua fotografia”. Por outro lado, o mesmo historiador da arte reconhece: “Curiosamente, é apenas o *Registro Sociológico*, a maior parte do qual ela fez durante a turbulenta década de 1980, que tem o potencial de ser vinculado de alguma forma ao contexto vivido, ou político, de

⁷⁷ MIŁOSZ, Czesław. *Mente criativa*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022. p. 31.

sua gênese”.⁷⁸ Considerando que muitos dos seus ciclos artísticos derivaram do *Registro Sociológico*, como veremos em breve, parece paradoxal a primeira afirmação de Mazur.

De 1911 a 1997, Zofia Rydet circulou por uma região cujas fronteiras políticas e geográficas sofreram modificações em razão de conflitos armados de proporções mundiais. O ponto de partida de sua trajetória é a cidade de Ivano-Frankivsk, um dos maiores centros econômicos e culturais do oeste da Ucrânia, pelo menos até o início da invasão russa em 24 de fevereiro de 2022.⁷⁹ No começo do século, porém, essa cidade, então chamada Stanyslaviv, ou Stanisławów, pertencia à Polônia, e foi onde nasceu a fotógrafa. Fundada por um nobre polonês como fortaleza para proteger as pessoas dos ataques dos tártaros da Crimeia, nos séculos XVIII e XIX, Stanisławów foi um grande centro comercial e industrial da Polônia, que então integrava o Império Austro-Húngaro. Em 1918, após a dissolução do império, foi criada a República Popular da Ucrânia Ocidental, e Stanisławów foi escolhida para ser a capital da república, passando a se chamar Ivano-Frankivsk.⁸⁰

Os abalos constantes provocados por sucessivos conflitos entre países e culturas e por disputas territoriais obrigaram a pequena Zofia a se transferir para outras cidades, e é complexo precisar em que país, exatamente, ela viveu a infância. Com o fim da guerra, em 1918, muitas mudanças ocorreram no continente europeu, não só políticas, mas também geográficas: quatro impérios deixaram de existir e vários países surgiram. Desses quatro impérios desaparecidos, o Austro-Húngaro atrai maior interesse porque Rydet era cidadã desse império, já que a Polônia, excluída do mapa da Europa desde o final do século XVIII, só voltaria a ser um Estado independente em 1918, quando Zofia

⁷⁸ MAZUR, *op. cit.*, p. 70. No original: “It’s difficult to trace any direct connection to historical events in her photography. Interestingly, it is only the Sociological Record, the bulk of which she made during the turbulent 1980s, that has the potential to be linked in any way to the lived, or political, context of its genesis”.

⁷⁹ No dia 18 de abril de 2022, A Rússia atacou com mísseis a cidade de Lviv, que fica a pouco mais de 130 km de Ivano-Frankivsk. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/ucr%C3%A2nia-ataque-russo-faz-v%C3%A1rios-mortos-em-lviv/a-61507122>. Acesso em: 19 abr. 2022.

⁸⁰ Texto adaptado de <https://archive.is/20121223135429/http://www.sbedif.if.ua/city/src/city.en.htm#>. Acesso em: 20 jan. 2021.

já tinha sete anos de idade.⁸¹ Daí em diante, transitou por Snopków, Rabka-Zdrój, Bytom e Gliwice, cidades onde viveu quase todo o século XX.

Em um filme dedicado à artista e feito por Andrzej Różycki, Zofia Rydet descreve o período pré-guerra de sua vida como extremamente feliz.⁸² A eclosão da guerra marcou o fim dessa etapa de sua vida. As subseqüentes ocupações soviética, alemã e húngara e a escalada das operações militares do Exército Insurgente Ucraniano (UPA) – direcionado a cidadãos poloneses – impactou toda a família Rydet. O pai e o irmão da artista escaparam por pouco da prisão pelos serviços soviéticos do NKVD⁸³ e dos expurgos alemães entre a intelectualidade polonesa. Em Stanisławów, o terror da guerra assumiu uma forma particularmente brutal. Tiroteios, prisões, deportações e execuções públicas tornaram-se cotidianos na cidade ocupada. Em 1944, toda a família Rydet conseguiu partir para Rabka, uma cidade no sul da Polônia, a quase 500 quilômetros de Stanisławów.⁸⁴

Rydet viveu a ocupação, o abandono forçado da casa da família e a migração para o sul da Polônia, mudando-se várias vezes. Não encontrei registro em que ela se referisse a essas experiências em detalhes. No entanto, é de supor uma história de vida permeada pelo medo da perda e pela sensação de iminência de tragédias, uma vez que o país estava sob o controle de forças independentes da vontade do povo polonês, incapaz de controlá-las e agir livremente.

Essa parte do continente europeu, cenário da vida de Zofia Rydet, recebe o nome de Europa Central. E esse é outro detalhe que exige cuidado no trato: “Em parte alguma a geografia é mais indivisível da ideologia e da política

⁸¹ A primeira partição da Polônia data de 1772, a segunda de 1793 e a terceira de 1795. Como resultado dessas partições, a Polônia deixou de existir como nação independente e seu território e população foram divididos entre os impérios austríaco, prussiano e russo. Por isso, no século XIX, a Polônia não estava representada no mapa político da Europa.

⁸² RÓŻYCKI, Andrzej. *Nieskończoność dalekich dróg*. Podstuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989. Tradução livre das legendas em inglês: “Minha infância foi muito bonita, muito boa. Meu pai era rico, tínhamos tudo de que precisávamos, minha mãe não trabalhava. E então toda a tragédia começou”.

⁸³ Estabelecida em 1917, a NKVD foi encarregada de conduzir o trabalho policial regular e supervisionar as prisões e campos de trabalhos forçados do país. A agência foi dissolvida em 1930, com suas funções sendo dispersas entre outras agências, apenas para ser reintegrada como um comissariado de todos os sindicatos em 1934.

⁸⁴ FERENC, Tomasz. Remembered: Zofia Rydet in the Biographically-Oriented Perspective of the Sociology of Art. *Przegląd Socjologii Jakosciowej*, University of Lodz, v. 17, n. 3, p. 206-225, Aug 2021. Disponível em: <https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/article/view/10986>. Acesso em: 20 nov. 2022.

do que na Europa Central [...]. A rigor, não existe acordo sequer sobre seu uso na cartografia ou no discurso, sejam atuais ou históricos”.⁸⁵

Segundo Eric Hobsbawm, coexistem pelo menos três versões do que seja a Europa Central. A primeira seria a área coberta pelo antigo Sacro Império Romano-Germânico, cuja história está ligada à unificação nacional e à expansão imperial alemã nos séculos XIX e XX. A segunda, mais recente, seria a região que coincide com uma parte da Europa social e economicamente diferente da Europa Ocidental – a região do então Império Austro-Húngaro, hoje ocupada por doze Estados: Áustria, Hungria, República Tcheca, Eslováquia, Polônia, Ucrânia, Romênia, Itália, Eslovênia, Croácia, Bósnia e Sérvia. E há uma terceira,

[...] mais perigosa do que a nostalgia do Império dos Habsburgo ou qualquer outro bloco intermediário que separasse a Rússia da Alemanha. É uma que distingue entre um “nós” superior e um “eles” inferior e até bárbaro ao leste e ao sul. Esse senso de superioridade não está, de forma alguma, confinado aos que vivem no centro da Europa. A rigor, nas duas guerras mundiais e durante a Guerra Fria, era usado acima de tudo pelo assim chamado “Ocidente” para se diferenciar do “Leste” e, depois de 1945, especificamente de países de regime socialista [...], fronteiras entre aquilo que era descrito como “avançado” ou “atrasado”, “moderno” ou “tradicional”, “civilizado” ou “bárbaro” passavam por ali.⁸⁶

As consequências do equilíbrio delicado de forças na região foram vistas pelo mundo em meio a muita violência e perdas inestimáveis: expulsão ou massacre étnico em massa, migração ou matança de minorias nacionais, tudo isso culminando com a Segunda Guerra Mundial, conflito que transformou a Polônia no país mais devastado do continente: “Sob o ponto de vista de sua população total, a Polônia foi, entre as nações atingidas, a que mais sofreu perdas humanas”.⁸⁷

Nesse contexto viveu a fotógrafa, cuja obra é marcada pelos desdobramentos geopolíticos do século XX que afetaram sobremodo as pessoas comuns que, mais tarde, povoariam suas fotografias, além, é claro, de terem interferido decisivamente nos seus objetivos de vida e nas suas convicções

⁸⁵ HOBBSAWM, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 114.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/pol%C3%B4nia-o-pa%C3%ADs-mais-devastado/a-1473462>. Acesso em: 14 nov. 2022.

artísticas: toda a sua obra, mas, em especial, o *Registro Sociológico*, gira em torno de temas-chave, quais sejam, existência humana, memória e transitoriedade. Sua trajetória seguia as pegadas das coisas que estavam inevitavelmente próximas do fim e do que, na opinião da artista, merecia ser preservado de alguma maneira. Essa “maneira” era a fotografia, em cujo poder Rydet depositou todo o esforço de uma vida.



Figura 6 – Cozinha Gourmet de Helusia Trompczyńska, Snopków, 1932.
Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/zofia-rydet>

Outra foto em preto e branco mostra seis mulheres à mesa, em uma cozinha. Zofia é a primeira sentada à esquerda. Olha diretamente para a câmera, sorri, enquanto leva à boca, com a mão esquerda, uma porção de comida. A mão direita segura o talher sobre um prato. Três jovens se sentam à mesa com Zofia e também comem. Duas estão de pé, ao centro, e uma delas se destaca por se vestir de modo diferente das demais, que se vestem de branco. Com exceção da jovem sentada à direita, usam lenço na cabeça. A vestimenta sugere um grupo estudantil uniformizado, conduzido por uma, talvez, professora, que

parece mais madura e traça um vestido estampado – todas cientes de que estão sendo fotografadas. Não estão posando para a foto, daí a impressão de que o disparo da câmera buscava registrar um momento de descontração. O ambiente é simples, mobiliado com mesa, cadeiras e um aparador rústicos. A mesa é pequena, estreita e tem fixo no tampo um moedor manual de carne, a indicar que se trata mais de uma base de trabalho do que de uma mesa para refeições. À direita, um fogão a lenha compõe a função principal do ambiente: espaço destinado ao preparo de alimentos. Sobre o fogão, panelas e outros utensílios de cozinha. Zofia tem 21 anos de idade nessa foto, datada de 1932.

Consta numa cronologia disponível no *site* da Fundação Zofia Rydet que a jovem polonesa, vivendo em Snopków, entre os anos 1930 e 1933, já sonhava em estudar na Academia de Belas Artes, mas, obedecendo à vontade de seus pais, matriculou-se na Escola Central de Economia para Mulheres, onde seria ensinada a administrar a família e o lar. A legenda da fotografia de 1932 indica a Cozinha Gourmet de Helusia Trompczyńska, portanto, sim, Zofia foi fotografada com colegas de escola, em um ambiente onde a culinária era a arte possível naquele momento, considerando o papel social a que se destinavam as filhas nascidas em famílias prósperas, de raízes refinadas, caso dos Rydet. Essas atividades, porém, Zofia não transformou em prioridades ao longo da vida, já que nunca se casou nem teve filhos e dedicou a maior parte do seu tempo a atividades ligadas à fotografia,⁸⁸ sobretudo integrando uma geração de fotógrafos poloneses dilacerados pela guerra que lhes negou muitos anos de vida e produção artística livre de vigilância. Era uma época marcada por regras sociais que determinavam que mulheres não trabalhassem fora de casa, não fossem artistas e cujo destino era decidido por pais e maridos. Assim, seus pais não permitiram que ela estudasse e, em entrevista, Zofia Rydet revelou: “Hoje parece ridículo, mas naquela época era o sistema de criação. Meus pais estavam convencidos de que, se eu fosse estudar em Cracóvia, só Deus saberia o que aconteceria comigo lá”.⁸⁹

⁸⁸ MAZUR, *op. cit.*

⁸⁹ NOWICKI, Wojciecki. *Zofia Rydet – Zapis Socjologiczny 1978-199*. Gliwice: Muzeum w Gliwice, 2017. p. 87.

No momento em que sorria para essa foto, a tensão crescia na Europa. Rydet então abraçou a oportunidade de trabalhar com seu único irmão numa agência de viagens polonesa. Esse período foi, ao que tudo indica, muito promissor para as intenções artísticas que Rydet acalentava desde a infância. Seu irmão Tadeusz, a quem ela era muito ligada, ensinou-a a usar a câmera e apresentou-a aos segredos do trabalho na câmara escura. A partir daí ela se tornou uma fotógrafa amadora, sem que tivesse formação acadêmica para a fotografia nem para a arte.

A década de 1930 chegava ao fim, com a promessa de um segundo e grave conflito de proporções mundiais dentro do território europeu. A invasão da Polônia pelos alemães foi o estopim da Segunda Guerra Mundial. Em setembro de 1939, a Alemanha de Hitler atacou o território polonês por ar, mar e terra. Na madrugada do primeiro dia do mês, aviões alemães bombardearam Wielun, matando 1.200 civis. Minutos depois, um navio de guerra abriu fogo contra bases militares polonesas em Danzig. Em seguida, cerca de um milhão de soldados nazistas entraram no território inimigo pelo Norte e pelo Sul.⁹⁰

Foi nesse período da Segunda Guerra Mundial que a família Rydet se mudou para Rabka e, em seguida, para Bytom, duas cidades do sul da Polônia, distantes pouco mais de 150 km uma da outra. Nessa altura, os bens e o conforto da família já haviam se extinguido em razão da guerra, e Zofia buscou se reerguer financeiramente, tornando-se proprietária de uma papelaria/loja de brinquedos. Atenta a detalhes, começou a tirar fotos de pessoas – em especial, crianças – que via através da vitrine da papelaria. Além do talento e da técnica que já então dominava, seu trabalho na papelaria pode ter sido decisivo para sua entrada definitiva na fotografia – e, por consequência, no cenário artístico – , já que tinha acesso a materiais fotográficos que fornecia a profissionais, materiais que eram cada vez mais racionados pelas autoridades do regime.⁹¹

⁹⁰ Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/ataque-a-wielun-marcou-in%C3%ADcio-da-2%C2%AA-guerra/a-50170493>. Acesso em: 15 mar. 2021.

⁹¹ MAZUR, *op. cit.*

2.2 Zofia Rydet e a fotografia polonesa

*Organizei uma câmara escura na minha casa, comprei um monte de livros e fotografei dia sim, dia não. [...] Seis meses depois, ouvi na rádio sobre um concurso anunciado pela Sociedade Fotográfica Polonesa e trouxe seis impressões 30x40 para a filial de Gliwice e três foram aceitas. Imediatamente, me inscrevi no concurso e encontrei toda ajuda possível lá, especialmente em questões técnicas com as quais eu estava lutando desesperadamente.*⁹²

ZOFIA RYDET

Rydet tornou-se muito ativa no cenário fotográfico da época tanto no nível local quanto nos níveis nacional e internacional: foi responsável pelo programa de exposições da Sociedade Fotográfica de Gliwice, aproximou-se da Associação de Fotógrafos de Arte Polonesa, e seu apoio estendeu-se à FIAP. Além de se destacar como fotógrafa, participava da organização de eventos, o que permitiu que alcançasse destaque nas associações fotográficas. Assim, evoluiu de amadora a talvez a mais importante mulher polonesa fotógrafa, respeitada pela crítica, convidada por museus e premiada por autoridades, sobretudo, graças à alta qualidade de suas fotografias.⁹³

Conta Mazur que Rydet nunca se recusava a participar de exposições, mesmo quando organizadas por estudantes ou associações não profissionais, o que a levava a se definir como fotógrafa amadora. Esse ritmo intenso envolvia viagens. Entre 1952 e 1963, esteve na Albânia, na Bulgária, na Iugoslávia e no Egito para documentar crianças em duras situações de pós-guerra.

⁹² Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: "I immediately organised a darkroom in my house, I bought a whole bunch of books and photographed day in, day out. [...] Six months later I heard in the radio about a competition announced by the Polish Photographic Society (PTF) and I brought six 30 x 40 prints to the Gliwice branch and three of them were accepted. I immediately signed up for the PTF and I found all possible help there, especially in technical matters I had been desperately struggling with.

⁹³ MAZUR, *op. cit.*



Figura 7 – Sociedade Fotográfica de Gliwice. Na linha superior: P. Janik, J. Lessaer, St. Skoczeń, A. Zieliński, J. Lewczyński. Na linha inferior: M. Janik, A. Sheybal, A. Górski, Z. Rydet, W. Jasiński. Anos 1950.

Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/zofia-rydet>

Como fotógrafa amadora, Rydet esteve, ao longo de sua vida artística, cercada por muitos fotógrafos e poucas fotógrafas. Uma foto documenta a reduzida participação feminina no meio fotográfico e artístico polonês dos anos 1950, em que se veem onze personagens: oito homens e três mulheres, uma delas, Zofia Rydet. O contexto é a Sociedade Fotográfica de Gliwice. O momento é de comemoração, descontração. A cena mostra sorrisos, olhares e até molecagens características de fotografias de grupos que se divertem numa ocasião propícia: na linha de cima, o terceiro homem faz um gesto sobre a cabeça de dois colegas que estão sentados logo à sua frente, certamente, fazendo rir o segundo homem à sua esquerda. Na linha de baixo, a primeira mulher que se aconchega ao abraço de um homem, aparentemente mais velho que os demais, faz uma pose que lembra as célebres fotografias de Marilyn Monroe, símbolo sexual dos anos 1950: olha de maneira falsamente ingênua para a câmera, coloca a mão esquerda atrás da cabeça, sorri fazendo biquinho. É um grupo curioso: são onze, mas apenas dez são nomeados na legenda. E se o espectador observar bem, verá que os dez nomeados são, na verdade, o

assunto principal da foto, pois compõem o grupo de fotógrafos da Sociedade Fotográfica de Gliwice (na linha superior, Jerzy Lewczyński é o primeiro da direita para a esquerda. Em breve, esse nome ganhará destaque nas histórias de Zofia Rydet que aqui vou tecendo). A mulher que se senta do outro lado da mesa, no primeiro plano, talvez seja uma convidada, quem sabe, esposa de um dos fotógrafos ou amiga do grupo. Essa mulher, cujo nome desconhecemos, tem diante de si um livro aberto justamente numa página em que se vê uma imagem fotográfica. Atrás dela, na quina da mesa, há outro livro, ou, talvez, outro exemplar do mesmo livro. Talvez comemorem o lançamento de um livro de arte fotográfica. O apuro na forma de vestir de todo o grupo, a garrafa de champanhe ainda por abrir, mais os copos e os pratos (ainda ou já) vazios, indicam uma comemoração. Zofia Rydet é a segunda na linha de baixo, também da direita para a esquerda. Ela olha para a câmera e sorri de um jeito tímido – já vi esse mesmo sorriso na foto anterior. Sendo a foto feita nos anos 1950, não é dela o livro cujo lançamento, supostamente, é o motivo da cena festiva. Seu primeiro livro de fotografia – *Mały Człowiek* – só seria publicado mais tarde, em 1965.

A Sociedade Fotográfica de Gliwice foi um dos muitos clubes e sociedades criados na Polônia – e em muitos outros países, inclusive no Brasil – a partir dos anos 1930. Tais clubes e sociedades se constituíram na esteira das mudanças no *status* social dos fotógrafos, que reivindicavam reconhecimento artístico:

Em 1929, os fotógrafos poloneses uniram forças no Fotoclube Polonês, que mais tarde evoluiu para a Associação de Fotógrafos de Arte Polonesa, em 1947. [...] O movimento prosperou nas décadas de 1950 e 1960, quando as exposições nacionais de fotografia de arte eram realizadas anualmente na Galeria Nacional de Arte Zachęta,⁹⁴ consubstanciando a posição artística da jovem disciplina e ganhando o patrocínio do Estado. Esse avivamento coincidiu com o que estava acontecendo ao redor do mundo. A rede internacional de fotoclubes incentivou muito a circulação de exposições. Usando apenas os serviços postais, os artistas poloneses puderam esquecer distâncias e fronteiras e participar do universo cosmopolita da fotografia de arte.⁹⁵

⁹⁴ A Galeria Nacional de Arte Zachęta é um museu de arte contemporânea no centro de Varsóvia, Polônia. O principal objetivo da galeria é apresentar e apoiar a arte e os artistas contemporâneos poloneses.

⁹⁵ Tradução livre de um painel da exposição temporária do Museu de História da Fotografia de Cracóvia, *Fotografia Artística na Polônia, 3-12-2022 a 7-05-2023*. No original: “In 1929, photographers in Poland joined forces in the Polish Photo Club which evolved into the

Na introdução desta tese, já tratei desse assunto, quando trouxe para a discussão a historiadora de arte e fotografia Alise Tifentale, segundo quem, ao longo da década de 1950, a Federação Internacional de Arte Fotográfica (FIAP) mobilizou milhares de fotógrafos de todos os países em todo o mundo e de todos os níveis de realização artística e envolvimento profissional para se tornarem participantes fervorosos do fotoclubismo.⁹⁶ Zofia Rydet participou desse movimento, viajou muito, fotografou muito e participou de muitas exposições, por meio de uma das associações ligadas à FIAP – a Sociedade Fotográfica de Gliwice –, num contexto em que a fotografia foi considerada imprescindível para ajudar o mundo a superar traumas de guerra e difundir ideias de igualdade.

2.2.1 *Fotógrafos e fotógrafas polonesas*

O Walery Rzewuski Museu de História da Fotografia é um museu estatal que fica em Cracóvia, na Polônia, onde também se localiza a Fundação Zofia Rydet. A curadoria do museu está comprometida com a recolha e divulgação de fotografias históricas e com a pesquisa e digitalização de imagens do seu acervo para o museu *on-line* – <https://mufo.krakow.pl/>.

Durante a visita técnica que fiz à Fundação Zofia Rydet, em janeiro de 2023, fui também ao museu, onde pude encontrar um conjunto extenso de informações sobre a fotografia polonesa, os fotógrafos que fizeram sua história e muitas de suas fotografias. A exposição temporária que visitei – Fotografia Artística na Polônia, 3-12-2022 a 7-05-2023 – cobre um período extenso do século XX – 1927-1978 –, quando a fotografia polonesa evoluiu para a arte, distinguindo-se da fotografia comercial e estabelecendo conexão com as artes visuais e a cultura contemporânea polonesa.

Association of Polish Art Photographers in 1947. [...] The movement thrived in the 1950s and 1960s when the national exhibitions of fine art photography were held annually at the Zachęta National Gallery of Art, substantiating the artistic rank of the young discipline and gaining state patronage. This revival coincided with what was happening around the world. The international network of photo clubs greatly encouraged exhibition circulation. Using only postal services, Polish artists could forget about distances and borders and participate in the cosmopolitan universe of fine art photography”.

⁹⁶ TIFENTALE, *op. cit.*, 2019.

Os artistas buscavam uma nova qualidade de imagens fotográficas em que, assim como na arte moderna, seu ponto de vista subjetivo dominasse o aspecto documental da foto. Como eles viam tornou-se mais importante do que o que eles viam. Os fotógrafos se inspiravam na pintura pós-impressionista, no surrealismo, na vanguarda, na arte abstrata e em filmes neorrealistas. A fotografia também denotava um movimento de emancipação profissional de fotógrafos e fotógrafas. Foi a época da formação das primeiras organizações e associações criativas, do desenvolvimento de publicações e exposições internacionais na forma de salões anuais. A arte fotográfica tornou-se fonte de renda para muitos artistas, mas também serviu de propaganda do Estado. Ganhou respeito, mas também permitiu que os artistas lidassem com experiências traumáticas de guerra. O ímpeto criativo da fotografia *fine art* começou a decair na década de 1970 sob a pressão das novas tendências da arte – fotografia conceitual e sociológica –, mas, sobretudo, em face das mudanças sociais e políticas em curso.⁹⁷



Figura 8 – Fachada do Museu de Fotografia de Cracóvia, 2023
Foto da autora

⁹⁷ Trecho traduzido do mural de abertura da exposição temporária do Museu de História da Fotografia de Cracóvia, *Fotografia Artística na Polônia, 3-12-2022 a 7-05-2023*.



Fotografia artystyczna
w Polsce

1927-1978

Fotografika

Fine Art Photography in Poland

Wiek XX był dla sztuk wizualnych czasem niezwykłego rozkwitu i awansu społecznego. Nowe dyscypliny, jak film i fotografia, zdobywały masową publiczność, ale zarazem poszukiwały własnej tożsamości artystycznej. Nasza wystawa pokazuje ten właśnie szczególny moment w dziejach polskiej fotografii, kiedy stała się ona Sztuką.

W 1927 roku wybitny fotograf i teoretyk Jan Bułhak zaproponował słowo „fotografika” dla odróżnienia artystycznych poszukiwań fotografii od fotografii zawodowej i rzemieślniczej, a dla zadokumentowania jej pokrewieństwa z grafiką i ze sztukami plastycznymi w ogóle. Fotografika weszła szybko do języka, ale stała się też ważną częścią nowoczesnej plastyki i kultury wizualnej.

Fotograficy i fotograficzki poszukiwali nowej jakości obrazów fotograficznych, w których, tak jak w sztuce nowoczesnej, ich subiektywny punkt widzenia dominował nad dokumentalną treścią zdjęcia. To „jak widzą”, stało się ważniejsze od tego, co widzą. Inspiracje czerpali zarówno z postimpresjonistycznego malarstwa, jak i surrealizmu, awangardy, sztuki abstrakcyjnej czy filmowego neorealizmu. Nświetlony negatyw fotograficzny był często ledwie punktem wyjścia do eksperymentów formalnych i kreatywnej manipulacji obrazu rzeczywistości.

Z drugiej strony fotografika była ruchem zawodowej emancypacji fotografów i fotografek. Był to czas formowania pierwszych organizacji i związków twórczych, rozwoju międzynarodowego ruchu wystawienniczego oraz wydawniczego w postaci corocznych salonów i almanachów. Sztuka fotograficzna stała się dla wielu twórców i twórczyni źródłem utrzymania, ale służyła również państwowej propagandzie. Bywała źródłem prestiżu, ale też odskocznikiem od traumatycznych wydarzeń wojennych i w końcu – fotograficzną sztuką dla sztuki.

Twórczy impet fotografii zaczął gasnąć w latach 70. XX wieku pod naciskiem nowych prądów w sztuce – fotografii koncepcyjnej i socjologicznej, ale przede wszystkim wobec zmieniającej się sytuacji społecznej i politycznej. Wystawa jest pierwszą próbą całościowego ujęcia tego fascynującego prądu artystycznego i ukazania fotografii jako sztuki obserwacji, wyobraźni oraz eksperymentu.

Kuratorzy:
Łukasz Gorczyca i Adam Mazur

Curators:
Łukasz Gorczyca and Adam Mazur

Wystawa czasowa /
Temporary exhibition:

3.12.2022-7.05.2023

The 20th century was a time of extraordinary success and social advancement for the visual arts. In addition to attracting large audiences, new disciplines like film and photography also sought out their own, unique artistic identities. Our exhibition captures this exceptional moment in history when Polish photography evolved into Art.

The term *fotografika* (“photo-graphics”) was first coined in 1927 by famous photographer and theorist Jan Bułhak to distinguish fine art photography from commercial and amateur photography and to establish its connection to graphics and the visual arts in general. The neologism soon entered the Polish language, but it also gained prominence in contemporary visual arts and culture.

Artists were looking for a new quality of photographic images in which, just like in modern art, their subjective point of view dominated over the documentary aspect of the photo. How they saw became more important than what they saw. They drew inspiration from post-impressionist painting as well as surrealism, avant-garde, abstract art and neorealistic films. The exposed photographic negative was often only a starting point for formal experiments and creative manipulation of the image of reality.

“Photo-graphics” also denoted a movement of male and female photographers’ professional emancipation. It was the time of the formation of the first creative organizations and associations, the development of publishing (almanacs) and international exhibitions in the form of annual salons. Photographic art turned into a source of income for many artists, but it also served state propaganda. Occasionally it earned them respect, but it also allowed them to deal with traumatic war experiences and finally, it was art for the sake of it.

The creative impetus of fine art photography began to wane in the 1970s under the pressure of new trends in art – conceptual and sociological photography, but above all in the face of the social and political changes. Our exhibition is the first attempt to comprehensively capture the development of this fascinating form of artistic expression and show photography as the art of observation, imagination and experiment.

Figura 9 – Mural de abertura da exposição temporária do Museu de História da Fotografia de Cracóvia, janeiro de 2023.
Foto da autora

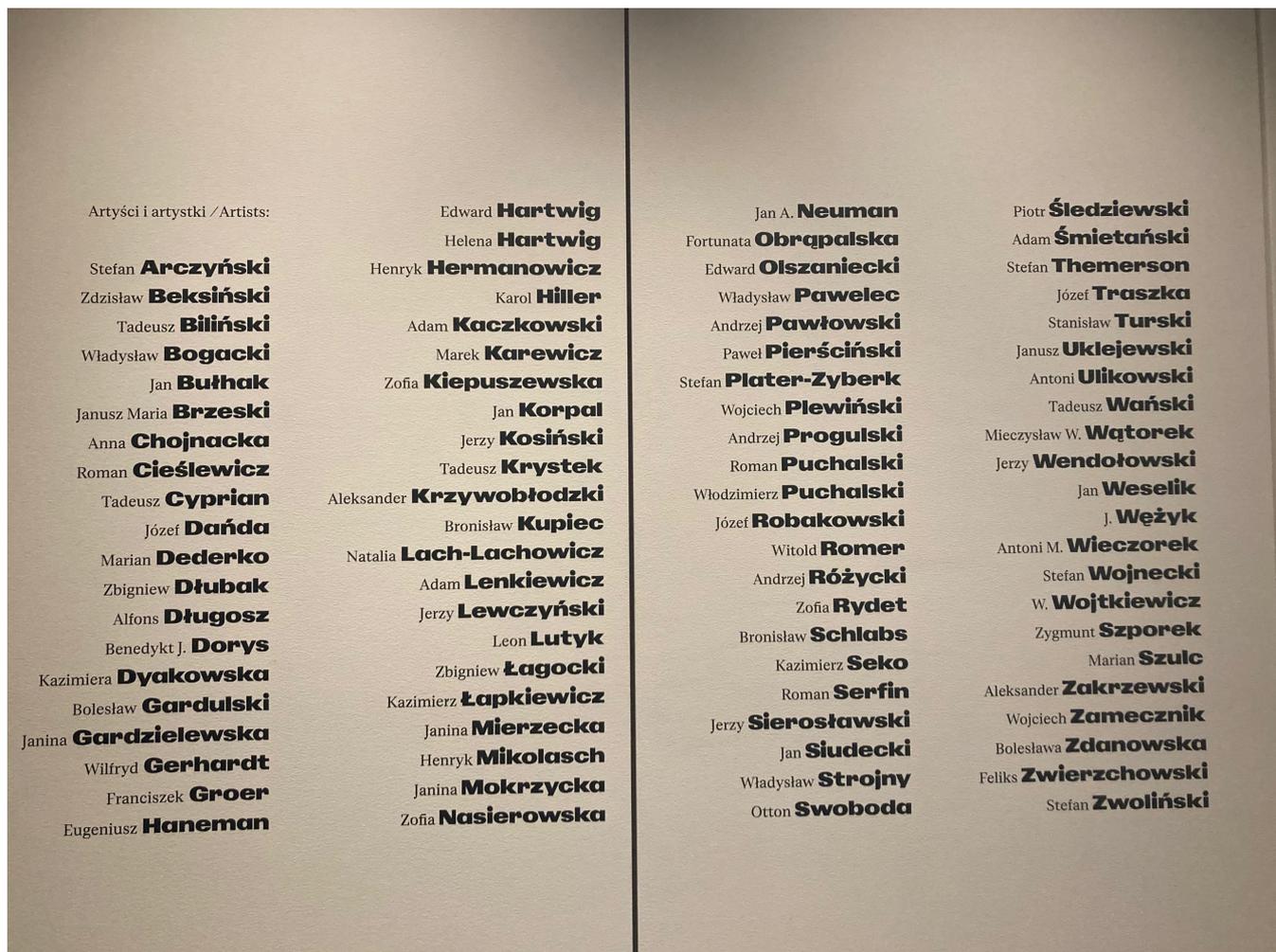


Figura 10 – Fotógrafos e fotógrafas da exposição temporária no Museu de História da Fotografia em Cracóvia, janeiro de 2023.
Foto da autora

O ambiente na história da fotografia polonesa era majoritariamente masculino. Mulheres artistas, comumente casadas com fotógrafos, “eram uma margem estatística na fotografia de arte. Nesse ambiente masculinizado, elas não apenas tiveram que enfrentar desafios artísticos, mas também a condescendência de seus colegas”.⁹⁸ Isso não impediu que fotógrafas se destacassem e produzissem obras relevantes. Antes e depois de Rydet, mulheres escreveram páginas muito importantes dessa história. Aqui abro parênteses para registrar quem foram algumas dessas fotógrafas que antecederam e, de alguma forma, podem ter aberto caminho para Zofia Rydet.

⁹⁸ Trecho traduzido de mural de abertura da exposição temporária do Museu de História da Fotografia de Cracóvia.

Janina Mierzecka (1896-1987) criou um dos projetos fotográficos mais marcantes da história da fotografia na Polônia: *A Mão que Trabalha* (1920-1930). Casada com o médico Henryk Mierzecki, Mierzecka foi incentivada pelo marido a criar um arquivo fotográfico de representantes de várias profissões. As fotografias foram apresentadas em congressos de dermatologia e enviadas para feiras internacionais de fotografia de arte. A fotógrafa produziu não só um dos mais originais, mas também um dos projetos fotográficos mais complexos da primeira metade do século XX na Polônia. A coleção de fotografias assemelha-se a um atlas de mãos humanas e influenciou fotógrafos das gerações seguintes,⁹⁹ Zofia Rydet incluída – sou levada a imaginar.



Figura 11 – MIERZECKA, Janina. **Mãos de operário**. 1931.
Disponível em: <https://rewolucja1905.pl/zawiercie-solidarne-z-lodzia/>

Fortunata Obąpalska (1909-2004) interessou-se por fotografia ainda jovem. No final dos anos 1940 e início dos anos 1950, produziu fotografias de expressão abstrato-surreal, resultado do interesse suscitado pela vanguarda do entreguerras e sob a influência da pintura modernista. Durante os anos de

⁹⁹ Disponível em: <https://culture.pl/en/work/the-working-hand-janina-mierzecka>. Acesso em: 6 abr. 2022.

realismo socialista, realizou trabalhos pictóricos na técnica *high key*,¹⁰⁰ mas, acima de tudo, executou trabalhos realistas socialistas que foram premiados. Em meados da década de 1950, fotografou motivos abstratos, inspirando-se e aproximando-se da categoria de imagem de pintura. Trabalhou na organização da primeira exposição internacional que ocorreu após o período do realismo socialista, em 1957, *Step into Modernity*. O último momento de seu trabalho foi a fotografia de natureza, de interesse acadêmico.¹⁰¹



Figura 12 – OBRAPALSKA, Fortunata. *Lila*, 1949-1957.

Disponível em: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/12715-fotografie-fortunaty-obrapalskiej-we-wroclawiu>

¹⁰⁰ “*High key* e *Low key* são técnicas de fotografia que se utilizam de uma vasta gama de **variações de tons claros e escuros**, respectivamente, em seus quadros que estão sendo registrados. Ao pé da letra, se traduzido, ‘*high*’ significa alto enquanto ‘*low*’ significa baixo. Entende-se, portanto, que esses conceitos sejam dois extremos dentro da fotografia, cujo primeiro termo trabalha diretamente com a **luz suave**, conseguida através de tons claros e contornos em branco enquanto, o segundo, através das sombras e áreas escuras comuns a ambientes de **luz dura**”. Disponível em: <http://cameraneon.com/tecnicas/exposicao-na-https://blog.emania.com.br/high-key-e-low-key-na-fotografia/>. Acesso em: 6 abr. 2022.

¹⁰¹ Disponível em: <https://culture.pl/pl/tworca/fortunata-obrapalska>. Acesso em: 6 abr. 2022.

Natalia Lachowicz (1937-2022), ou Natalia LL, foi uma artista polonesa que trabalhava com pintura, fotografia, desenho, performance e videoarte e era considerada pioneira na criação de imagens feministas de vanguarda. A artista desconstruía fotografias e satirizava imagens apresentadas na publicidade, na televisão e nos meios impressos nas décadas de 1970 e 1980. Sua série *Consumer Art* (1972-1975) retrata *close-ups* de mulheres comendo e mordendo alimentos como bananas, salsichas e melões. O trabalho foi criticado e acusado de ser uma representação comum das mulheres na pornografia. Em abril de 2019, após denúncia anônima, o Museu Nacional da Polônia, em Varsóvia, retirou de uma exposição obras de Natalia LL e de outras artistas, o que foi visto como censura à arte feminista e gerou protestos generalizados nas redes sociais por meio da *hashtag* #bananagate.¹⁰²



Figura 13 – LACHOWICZ, Natalia. **Série Consumer Art**. 1972-1975.

Disponível em: <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/znani-fotografowie/36061-nie-zyje-natalia-ll-jedna-z-najwazniejszych-polskich-artystek-xx-wieku>

¹⁰² Disponível em: https://www.invaluable.com/artist/lach-lachowicz-natalia-spkf4fi7k2/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc. Acesso em: 6 abr. 2022.

Anna Beata Bohdziewicz (1950-), fotógrafa e jornalista, fotografou eventos relacionados ao movimento democrático em torno do sindicato livre Solidariedade.¹⁰³ Após a introdução da lei marcial, em 1981, a fotógrafa queimou parte do arquivo de impressões, dando origem à série *Solidariedade Queimada*. Sua série fotográfica mais famosa é *Foto-diário ou uma canção sobre o fim do mundo*, realizada desde 1982. São centenas de fotos, inicialmente, em preto e branco e, desde 1999, coloridas, com comentários manuscritos. Trata-se de um registro privado da vida cotidiana, cinza e triste durante o período comunista, mais diversificado e dinâmico após 1989. Em alguns aspectos, o *Foto-diário* pode ser comparado ao *Registro Sociológico* – Anna Beata conhecia Zofia Rydet, de quem se tornou amiga, companheira de viagens e exposições, inclusive as organizadas em igrejas de cidades polonesas e que se tornaram simbólicas num momento de tensão política no país. Como primeiro movimento artístico a assumir a luta contra o Estado que impôs a lei marcial, as exposições em igrejas ficaram conhecidas como Arte no Vestíbulo:

Tratava-se de uma exposição multimídia [...] de arte contemporânea e de arte inspirada na fé católica, cujo tema era a cruz. A exposição destinava-se a celebrar a segunda visita do Papa João Paulo II à Polônia. O clima predominante nas abóbadas em ruínas da Igreja da Divina Misericórdia no bairro Wola de Varsóvia [...] era de entusiasmo revolucionário – livre da interferência do Estado e da censura, com pessoas trabalhando juntas, compartilhando refeições...¹⁰⁴

Outra de suas séries – *Televisão Privada* (2007) –, estética e semanticamente dependente da cultura dos meios de comunicação de massa e da publicidade, é composta por imagens de uma tela de TV com um comentário na barra inferior. A reação à realidade criada pelas regras do novo capitalismo resultou na série *Beautiful and Happy*, em que se veem rostos recortados de

¹⁰³ SCHWARTZ, Robert. O movimento sindical que levou ao fim do comunismo na Europa. *DW*, 31 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-movimento-sindical-que-levou-%C3%A0-derrocada-do-comunismo-na-europa/a-54771506>. Acesso em: 6 abr. 2022.

¹⁰⁴ BOHDZIEWICZ, Anna Beata. Wandering with Zofia Rydet. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017. p. 50. No original: "This was a multimedia [...] exhibition of contemporary art, and art inspired by the Catholic Faith, whose leitmotif was the cross. The exhibition [...] was intended to celebrate the second visit to Poland of Pope John Paul II. The prevailing mood in the ruined vaults of the Church of Divine Mercy in the Wola district of Warsaw [...] was one of revolutionary enthusiasm – free from the interference of the state and the censor, with people working together, sharing meals...".

modelos sorrindo em *outdoors* publicitários, metonímias ilusórias de felicidade. Depois, foi a vez de *Cartões Antipocz*, série que reúne vistas antiturísticas de cidades europeias, americanas e asiáticas. Em parceria com Mariusz Hermanowicz, criou a ideia e o conceito da exposição *Vítimas da Lei Marcial*, exibida em muitas cidades polonesas a partir de 2006.¹⁰⁵



*Czerwice 1993. Patowanie jak za dawnych "dobrych" lat?
Pracę, ale jednak nie całkiem.*

Figura 14 – BOHDZIEWICZ, Anna Beata. **Série Foto-Diário**. 1993.

Disponível em: <https://magazynpismo.pl/Fotoreporta%C5%BC/monika-szewczyk-wittek-jedyny-kobiety-fotografki/>

Essas fotógrafas não são as únicas de um grupo que, apesar de marginalizado, participou e participa ativamente da história da fotografia polonesa. A exposição *Documentalistas – Fotógrafas Polonesas do Século XX*,¹⁰⁶ que ficou em cartaz de 18 de março a 18 de maio de 2008, em Varsóvia, foi organizada para apresentar duas páginas da história da fotografia polonesa: a tendência documental e a fotografia feita por mulheres. Cronologicamente, a exposição cobriu o período que vai da década de 1870 aos projetos documentais

¹⁰⁵ Disponível em: <https://culture.pl/pl/tworca/anna-beata-bohdziewicz>. Acesso em: 6 abr. 2022.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/dokumentalistki-polskie-fotografki-xx-wieku>. Acesso em: 6 abr. 2022.

e artísticos contemporâneos, sempre presentes em galerias e museus. O catálogo da exposição contém mais de 300 fotos, textos científicos sobre fotografia documental e biografias detalhadas das fotógrafas, com a ressalva de que, dentre as 50 fotógrafas polonesas que compõem a mostra, embora conhecidas e apreciadas durante seu período de atividade, a maioria está esquecida.

2.3A Sociedade Fotográfica de Gliwice

Desde o início, a história da fotografia polonesa foi, em grande parte, moldada pelas condições políticas do país. Na segunda metade do século XX, o desafio a todos os artistas veio do regime político totalitário imposto pelos comunistas após a Segunda Guerra Mundial e que durou até 1989. As mudanças políticas, infelizmente, atingiram duramente a cena fotográfica na Polônia. Em 1990, as únicas revistas na Polônia dedicadas à fotografia foram fechadas [...], assim como foi extinta a Federação de Sociedades Fotográficas Amadoras na Polônia (fundada em 1948 como rival da Sociedade Fotográfica Polonesa da ZPAF).¹⁰⁷

Para o crítico, historiador e curador de arte polonês Krzysztof Jurecki, os tempos em que a então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas controlou parte da Europa Central e todo o Leste Europeu foram marcados pela imposição de uma estética artística conhecida como realismo socialista, que vigorou fortemente entre 1948 e 1955, proibindo qualquer experimentação no trabalho artístico, inclusive no campo da fotografia.¹⁰⁸ Muito se discutiu sobre o que deveria ser a arte e, em consequência, a fotografia realista socialista, respeitadas, no caso específico da fotografia, as fronteiras de três tendências: clássica, pictórica e documental. As demais manifestações, como a literatura, enfrentaram graves barreiras:

¹⁰⁷ No original: “Right from its beginnings the history of Polish photography has, to a large extent, been shaped by political conditions in the country. In the second half of the 20th century, the challenge to all artists came from the totalitarian political regime imposed by the Communists after the Second World War and lasting until 1989. The political changes unfortunately struck the photography scene in Poland hard. In 1990, the only magazines in Poland dedicated to photography closed down – Fotografia Photography Foto. In addition, the Federation of Amateur Photographic Societies in Poland (founded in 1948 as a rival to ZPAF’s Polish Photographic Society/Polskie Towarzystwo Fotograficzne) [...]”. Disponível em: <https://culture.pl/en/article/the-history-of-polish-photography>. Acesso em: 31 jan. 2022.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://culture.pl/en/article/the-history-of-polish-photography>. Acesso em: 31 jan. 2022.

“Não posso escrever como gostaria”, admitiu para mim um jovem poeta, “tantos afluentes deságuam no meu riacho, que mal consigo represar um e já sinto o segundo, o terceiro e o quarto chegando. Estou no meio de uma frase e já a estou submetendo à crítica marxista, imaginando o que os teóricos X e Y vão dizer – e termino a frase de um modo diferente do que deveria terminar”.¹⁰⁹

No final dos anos 1950, um grupo de fotógrafos fez experimentações que aludiam ao trabalho da vanguarda do entreguerras. Dentre eles, Jerzy Lewczyński¹¹⁰, amigo pessoal de Zofia Rydet, que se concentrou no uso da “fotografia encontrada”, criando ao longo dos anos um programa que mais tarde foi chamado de “arqueologia fotográfica”. A mostra mais importante desse grupo informal foi uma exposição fechada na Sociedade Fotográfica de Gliwice, em 1959, intitulada *Antifotografia*.



Figura 15 – LEWCZYŃSKI, Jerzy. *Antifotografia*. 1959.

Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/o-catador-de-imagens/>

¹⁰⁹ MIŁOSZ, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁰ Recomendo a leitura do texto de Dorrit Harazim, na *Revista Zum*, sobre Jerzy Lewczyński. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/o-catador-de-imagens/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

Lewczyński integrou e se destacou na vanguarda da fotografia polonesa da segunda metade do século XX, tendo a seu lado a iniciante fotógrafa amadora Zofia Rydet, com quem compartilhou técnicas artísticas e uma cosmovisão que acabou por aproximar o olhar fotográfico e a produção de ambos.

Lewczyński ensinou que a câmera na mão de um fotógrafo “é uma espécie de caneta da eternidade com a qual escrevemos nossas tensões mais íntimas para o futuro”. Seguindo esse receituário, desenvolveu urgência em retratar a história e preservar a memória humana através da fotografia. Passou a recolher negativos velhos, riscados ou danificados onde quer que os encontrasse – no lixo, na rua, em algum sótão ou álbum de família – e devolver-lhes existência nova através de criativas intervenções formais sobre o original. Inaugurava assim o conceito que mais tarde foi definido como “arqueologia da fotografia”.¹¹¹

Veremos que Rydet – e não apenas Lewczyński – materializaria mais tarde, no *Registro Sociológico*, e nos ciclos fotográficos derivados deste, sua concepção de memória, sua certeza do correr do tempo e sua arte de fotografar o passado no presente. Por ora, é relevante compreender que a fotógrafa que aqui é protagonista integrou um grupo de artistas notáveis cujas concepções artísticas e filosóficas eram voltadas para a preservação da memória e para a correnteza do tempo que, como um rio caudaloso, desfaz as fronteiras de passado, presente e futuro e, no limite, tudo destrói.

Ao iniciar suas atividades no meio fotográfico amador naquele final de década, Rydet foi incentivada por fotógrafos amigos, em especial, Jerzy Lewczyński. Ambos moravam em Gliwice, passavam muito tempo juntos e se conheciam muito bem. Mas Rydet achava que estava “velha demais” – tinha então quarenta anos de idade – para abraçar uma atividade artística ou, pelo menos, que estava “atrasada” ou era “tarde demais” para isso. Essas palavras acompanharam a artista, especialmente ao longo do tempo que dedicou ao *Registro Sociológico*, iniciado quando ela já era quase uma septuagenária.¹¹²

As primeiras fotografias feitas por Rydet na década de 1950 não antecipavam o que viria a ser o interesse que prevaleceu em seus trabalhos

¹¹¹ HARAIZIM, Dorrit. Jerzy Lewczyński, o catador de imagens. *Revista Zum*, 25 de maio de 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/o-catador-de-imagens/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

¹¹² NOWICKI, *op. cit.*, p. 9.

futuros: “Ela estava experimentando convenções populares entre os fotógrafos, criando estudos de paisagem e arquitetura, ou peças de gênero, que eram um desvio tolerado do realismo socialista, imposto aos artistas pelas autoridades políticas”.¹¹³

A “desestalinização” na política depois de 1956, com a saída do Exército Vermelho da Polônia, permitiu o aparecimento na arte polonesa de tendências abstratas e experiências formais, mas Rydet prosseguiu numa linha de trabalho em que seus temas não passavam por manipulação abstrata ou conceitual até porque ela não se sentia particularmente atraída por tendências e modas na fotografia. Isso não a impediu, porém, de produzir ciclos espetaculares de fotomontagens de tendências surrealista e conceitual, que em breve, nesta tese, serão apresentados.¹¹⁴

Na década de 1960, a vanguarda polonesa enfraqueceu à medida que o fotojornalismo e a fotografia de imprensa conquistavam mais e mais espaços, impregnados das influências humanistas do pós-guerra, o que não foi suficiente para bloquear o caminho da fotografia de arte que se distanciava da fotografia documental rumo a conceitos cada vez mais progressistas, até chegar a uma mistura de dadaísmo e pop-art, à desmaterialização da arte, à fotomídia nos campos do filme experimental, da fotografia e do vídeo, além da arte performática.¹¹⁵

Não estou atrás de uma “grande expressão artística”, quero emocionar um pouco as pessoas, fazê-las refletir. Você pode mostrar a beleza de um objeto pelo qual outros passam com indiferença, mas eu me oponho a criar apenas imagens triviais, usando técnicas sofisticadas para esconder o vazio.¹¹⁶

¹¹³ SOBOTA, Adam. Zofia Rydet's Records. In: MUSEUM SZTUKI W ŁODZI. *Zofia Rydet (1911-1997) – Fotografia*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999. p. 90. No original: “She was then trying out the conventions popular among photographers, creating studies of landscape and architecture, or genre pieces, which were a tolerated deviation from Socialist Realism, forced upon artists by the political authorities”.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Disponível em: <https://culture.pl/en/article/the-history-of-polish-photography>. Acesso em: 31 jan. 2022.

¹¹⁶ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: “I’m not after some “great artistic expression”, I want to move people a bit, to make them reflect. You can show the beauty of an object others pass by indifferently, but I am opposed to creating only trivial images, using sophisticated techniques to conceal emptiness.”

As decisões criativas de Rydet, nesse período, passavam ao largo das experimentações e foram influenciadas pela exposição *The Family of Man*, que valorizava a observação humanística da vida cotidiana, conforme já detalhado na introdução desta tese. Suas opções estéticas se voltavam para retratos, e seu tema principal já se manifestava claramente: pessoas comuns em suas lidas rotineiras. Numa exposição nacional da Sociedade Fotográfica Polonesa em Gliwice, em 1960, seus retratos diferiam daqueles mostrados por outros fotógrafos, pois eram menos estudados e posados, o que lhes conferia uma impressão de autenticidade e espontaneidade. Os sujeitos de suas primeiras fotografias não estavam cientes de estarem sendo fotografados: essas pessoas foram fotografadas quando olhavam através da vitrine da papelaria onde ela trabalhava. E tanto crianças quanto adultos, nessas fotografias, se mostravam mais concentrados e perdidos em pensamentos do que em apenas observar os produtos expostos: “De dentro de uma loja, fotografei pessoas olhando para vitrines com uma câmera escondida. Três tipos de lojas forneceram resultados interessantes: lojas de segunda mão, floriculturas e lojas de brinquedos. As pessoas eram mais genuínas ali”.¹¹⁷

Esse período é a véspera de sua consolidação como fotógrafa e artista. Nas seções seguintes, serão sintetizados os ciclos fotográficos que compõem a obra de Rydet, com exceção de seu *Registro Sociológico*, por ser esta a obra que contém o objeto central da minha pesquisa, a ser discutido em capítulo específico.

2.4 Os ciclos fotográficos de Zofia Rydet

Da leitura dos fragmentos de cartas que Zofia Rydet escreveu para a amiga fotógrafa Krystyna Lyczywek, além de entrevistas a que tive acesso em livros e no *site* oficial da Fundação Zofia Rydet, observo que fotografar era a atividade central de sua vida, seguida de inúmeras outras resultantes daquela.

¹¹⁷ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: I stood inside a shop and shoot people peering into window displays with a hidden camera. Three types of shops provided most interesting results: second-hand shops, flower shops and toyshops. The people were at their most genuine there”.

Como fotógrafa amadora e artista, Rydet não tinha tempo para mais nada, a não ser fotografar obsessivamente dentro e fora do seu país – daí por que as inúmeras viagens –, passar muitas horas na sua câmara escura, submeter trabalhos para exposições e prêmios, organizar mostras e aceitar os tantos convites que recebia para participar de eventos coletivos. Tudo isso significava sacrifícios de diferentes ordens.

Em muitas dessas cartas, ela se refere a dificuldades com dinheiro, com a saúde – cada vez mais frágil –, com a desorganização da sua casa – sempre em desordem, com fotografias espalhadas por todos os lugares –, com a falta crônica de tempo e com a morte de alguns amigos e decepções com outros. Além disso, reafirma sua extraordinária disposição e vitalidade, diligência, disciplina e meticulosidade, tudo isso redundando num excesso de exigência consigo mesma na lida com a fotografia, o que intensificava as dificuldades repetidamente enfrentadas pela fotógrafa.

Minha casa está descuidada, ainda bem que eu moro sozinha, pois ninguém me suporta, há fotos e filmes por toda parte, fotos secando no chão, impressões de contato espalhadas nas mesas, fotos sendo lavadas no banheiro, e assim por diante. Estou exausta, pois ficar sentada em um quarto escuro abafado noite após noite é terrivelmente cansativo. Eu até levei um susto, porque duas veias se romperam e meu nariz, de repente, começou a sangrar – minha pressão subiu e eu quase desmaiei, mas um momento depois voltei para a câmara escura, pois, mesmo que me deitasse, não conseguiria dormir. Na verdade, não vale a pena, mas esse é o “charme da vida”. (Gliwice, 12 de fevereiro de 1971)

Minha agenda para março está cheia, tenho que fazer 200 paisagens tamanho 30 x 40 em sépia para ganhar algum dinheiro e terminar até o final de março esses grandes conjuntos que, afinal, me interessam muito. Depois vou fazer uma exposição de reproduções de postais antigos – a velha Gliwice –, mas não deve ser tão difícil. Tamanho 50 x 60. E também duas fotos de 4 m para decorar uma loja. E meu sonho é que não haja prazos e que eu possa fazer apenas as coisas que eu quero fazer. (Gliwice, 24 de fevereiro de 1971)

Meus olhos estão muito ruins. Estou indo a médicos, mas eles me dizem que não vai melhorar, o melhor que posso esperar é que pare de piorar. É uma tragédia terrível para mim. (Gliwice, 24 de novembro de 1971)

Não tenho escrito para você de volta e há razões e experiências ruins por trás disso. Em primeiro lugar, a doença do meu irmão e a minha, ambos estamos na clínica de Katowice, e houve outras experiências desagradáveis. [...] tive uma briga feia no GTF, tirei minhas fotos e não participei das comemorações de aniversário. Isso me causou muita irritação. (Gliwice, 28 de junho de 1972)

É compreensível sua preocupação com dinheiro: fotografar requer muitos gastos com materiais e equipamentos. Assim, Rydet se tranquilizava, por um lado, quando não tinha disciplina a ser ministrada na universidade, porque sobrava mais tempo para se dedicar ao seu desejo ardente de fotografar.

Felizmente, não tive aulas com alunos neste semestre, então pude trabalhar o dia todo, até tarde da noite, às vezes até 3 horas da madrugada. [...] Que bagunça, fotos em todos os lugares, e assim por diante. Mas, apesar do enorme esforço e exaustão, pude esquecer o que nos últimos seis meses não é mais uma obsessão, mas sim a realidade – doença e morte. (Gliwice, 20 de junho de 1973)

Por outro lado, o semestre em que tinha disciplina a ministrar era de algum alívio já que receberia pelas aulas e poderia se organizar financeiramente.

Tenho muito trabalho agora, um semestre com os alunos, ganhando dinheiro, porque gastei muito nas minhas férias – e depois os livros, que estão passando por várias comissões, mas quero mudar muito neles, e finalmente o presente – 100 filmes a revelar. (Gliwice, 5 de novembro de 1973)

Querida Krysia, enviei a você e seus entes queridos os melhores e cordiais votos de bom Natal e um ano novo bom e saudável. E que tenhamos um pouco mais de tempo. Pois as coisas são simplesmente aterrorizantes a esse respeito. Quanto mais velha fico, mais trabalho e menos tempo tenho, e já sei que não vou conseguir fazer o que quero fazer, que tenho que abrir mão de muitas coisas. [...] Tenho tão pouco tempo e tantos planos. (Gliwice, dezembro de 1974)

Mas sua grande preocupação era a saúde, já frágil pela idade avançada e pelo excesso de trabalho que se esforçava por caber em um tempo que encurtava a cada dia.

As constantes sessões na câmara escura danificaram fortemente meus olhos e coração (por falta de oxigenação). Pensei em descansar, mas primeiro tive que fazer 200 paisagens 30 x 40 para Desa, e agora fotos grandes para uma exposição dos “buscadores” no México. E ontem também consegui um contrato para um livro sobre Rabka, com prazo mensal. (Gliwice, sem data, talvez abril/maio de 1975)¹¹⁸

Pelas datas das cartas disponíveis no *site* da Fundação Zofia Rydet, a fotógrafa ainda não estava se dedicando ao *Registro Sociológico 1978-1990*. Mas, nesse tempo, já era uma artista reconhecida e premiada, como veremos a seguir.

Os ciclos fotográficos que constituem o legado de Rydet foram organizados de forma não exatamente cronológica, porque, ao longo de sua vida como fotógrafa, muitos trabalhos foram feitos concomitantemente, e alguns derivaram de outros ou deram origem a novos. Serei breve nos comentários de alguns desses ciclos e destacarei outros que ou alcançaram maior sucesso ou mobilizaram meu olhar de maneira especial.

2.4.1 A primeira grande exposição – *Mały Człowiek* ou *Pequeno Homem* (1952-1963)

*Desde o primeiro filme desenvolvido, me interessei por pessoas, principalmente crianças. Quando estava compondo “Pequeno Homem”, selecionei as fotos de forma a mostrar que uma criança é um ser humano de pleno direito, experimentando tragédias não menos profundas do que um adulto, muitas vezes ainda mais profundas, pois uma criança é muito indefesa e dependente.*¹¹⁹

ZOFIA RYDET

¹¹⁸ As cartas estão disponíveis em:

<http://www.zofiarydet.com/en/library?archive=dokumentacje-polskie>. Acesso em: 13 jun. 2022.

¹¹⁹ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garzdecki. 1967. Disponível em:

<http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garzdecki>. Acesso em: 13 jun.

2022. No original: “From the first developed film I became interested in people, especially children. When I was composing Little Man, I selected the photos in such a way as to show that a child is a full-fledged human experiencing no less profound tragedies than an adult, often even deeper, for a child is so helpless and dependent”.



Figura 16 – RYDET, Zofia. **Mały Człowiek**. Gelatine-silver print. 1961. Country/Region: Silesia. Place: Bytom.
Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=4&archive=maly-czlowiek&photo=zr_A_06_0011

Em 1959, Zofia Rydet visitou a exposição fotográfica *The Family of Man* em Varsóvia, com curadoria de Edward Steichen, o que lhe causou grande impacto. A exposição já estava em cartaz desde 1955, quando estreou no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque, num formato que procurava conscientizar a audiência quanto aos sofrimentos impostos à humanidade pelas guerras seguidas.¹²⁰

E foi logo após a visita à exposição de Steichen que Zofia Rydet selou o sucesso com que vinha se destacando na cena cultural local. Sob o impacto da influência humanista da exposição, em 1961, apresentou em Gliwice seu primeiro ciclo fotográfico – *Mały Człowiek* –, o qual lhe garantiu o título de artista

¹²⁰ Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$the-family-of-man](https://www.infopedia.pt/$the-family-of-man). Acesso em: 15 mar. 2021.

da Federação Internacional de Arte Fotográfica (FIAP). Em seguida, a exposição foi apresentada em Varsóvia, sempre com grande sucesso.

Os temas desse que foi o primeiro projeto fotográfico de Rydet – filhos, maternidade e velhice – eram especialmente importantes para a artista. Na primeira exposição individual, foram apresentadas 150 fotografias de crianças. Em estreita consonância com Janusz Korczak, autor das citações contidas na publicação, Zofia Rydet via a criança como um agente autônomo cuja vida é tão complexa quanto a dos adultos.

Em 1965, foi publicado o livro que reúne as fotografias do ciclo, e a fotógrafa assim se manifestou ao editor do jornal *Polska*:

Não tenho certeza se realmente consegui falar um pouco pelo homenzinho. Receio que o público em geral simplesmente verá o livro como vê todos os outros livros de arte, sejam eles melhores ou piores, julgando as fotografias como boas ou más, mas não conseguindo refletir por um momento [...]. *Se isso acontecer, será meu fracasso, pois queria que o conteúdo falasse, obrigando o espectador a refletir não sobre a imagem, mas sobre o problema.*¹²¹

As fotografias exibidas foram feitas ao longo de vários anos na Polônia e durante suas viagens a Albânia, Bulgária, Iugoslávia, Egito, Líbano e República Tcheca. As fotografias foram agrupadas em conjuntos, mesmo formato da exposição *The Family of Man*, enfatizando a semelhança básica das reações e situações humanas. As imagens consistiam de cenas comuns da vida cotidiana, marcada por simplicidade e austeridade.

Krzysztof Jurecki percebe, nas fotografias de *Pequeno Homem*, uma abordagem jornalística da fotógrafa, que, muitas vezes, se valia do fato de que o sujeito não sabia que estava sendo fotografado. Jurecki observa, em muitas peças dessa exposição, uma crítica social, já que a fotógrafa sugeria, com suas imagens, que o mundo material é imperfeito, injusto e cheio de pobreza e

¹²¹ No original: “I’m not sure if I’ve really managed to speak up a bit for the little man. I’m afraid that the general public will simply view the book as it views all the other art books, be them better or worse, judging the photographs as good or bad but failing to make a moment’s reflection or to read Korczak’s beautiful texts. If that happens, it will be my failure, because I wanted for the contents to speak, forcing the viewer to reflect not on the image but on the problem” (grifos meus). Disponível em: <https://sklep.faf.org.pl/en/books/27-zofia-rydet-maly-czlowiek.html>. Acesso em: 18 jan. 2021.

infelicidade. Além disso, detecta a influência de certa postura ideológica predominante na política cultural da República Popular da Polônia da primeira metade da década de 1950, quando a propagação de ideias humanistas estava subordinada à propaganda socialista.¹²²

Do ponto de vista estético, Jurecki afirma que as crianças fotografadas e apresentadas na exposição, às vezes, são estilizadas para se parecerem com as dos retratos do século XIX. Em algumas imagens, o uso de distância focal aumentada faz que as crianças pareçam monumentais, cheias de dignidade. Em outras, a fotógrafa revela sua identificação com a característica fotográfica do tempo, capturando um ato momentâneo – um sorriso alegre, um olhar fixo ou um bocejo.¹²³

Para Adam Sobota, também crítico e autor de vários livros sobre fotografia e fotógrafos poloneses, a exposição não se inclinava para a crítica social, mas tentava mostrar a infância como um mundo separado do mundo adulto, rico e misterioso, que deveria ser olhado sem preconceitos ou condescendência.¹²⁴

Em 1965, a editora Arkady lançou seu álbum *Pequeno Homem*, obra inovadora em nossa região: fotografias de crianças de Zofia Rydet complementadas com fragmentos de textos de Janusz Korczak. Combinar fotografia com textos literários obviamente não é novo (embora continue sendo raro); poderíamos citar aqui o maravilhoso álbum de Eugène Atget com fragmentos de Proust, ou a publicação americana *Poet's Camera*, cujo autor justapôs grandes obras fotográficas com poesias de todos os tempos. O álbum *Pequeno Homem* era algo mais: era uma afirmação ensaística coerente, em que a imagem e a palavra se complementavam e se reforçavam mutuamente, formando um todo orgânico.¹²⁵

¹²² JURECKI, Krzysztof. The Ordinary Man in the Work of Zofia Rydet. In: MUSEUM SZTUKI W ŁODZI. *Zofia Rydet (1911-1997) – Fotografia*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999. p. 105.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ SOBATA, *op. cit.*, p. 90-94.

¹²⁵ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: In 1965 the Arkady publishing house issued her album *Mały człowiek* [Little Man], an innovative work in our region: Zofia Rydet's photographs of children supplemented with fragments of texts by Janusz Korczak. Combining photography with literary texts obviously is not new (although it remains rare); we could name here Eugène Atget's wonderful album with fragments from Proust, or the American publication *Poet's Camera*, whose author juxtaposed great photographic works with poetry from across the ages. The album *Little Man* was something more: it was a coherent essayistic statement, were the image and the word mutually complemented and reinforced each other, forming an organic whole. The publication was preceded by three years with an exhibition in Warsaw under the same title [...]."

O arquivo de *Pequeno Homem* no site oficial da Fundação Zofia Rydet contém 261 imagens, seguidas da explicação de que, na estreia da exposição, em 1961, havia 150 fotografias em preto e branco, mas, dado o sucesso que alcançou, continuou sendo desenvolvida. Daí por que outra centena de imagens foi incorporada. O conjunto final foi organizado em quinze séries, além da série *Pequena Sociedade – Pequenas mulheres, Entre nós homens, Anúncio do amanhã, A alegria da existência, Dramas, O mundo é interessante, E ainda solitários, Sentindo seguro, Meditações, Nós observamos você, Rostos femininos, Nós pensamos e trabalhamos, Primeira amizade, Os perpetradores e Minha galeria.*



Figura 17 – RYDET, Zofia. **Mały Człowiek**. Gelatine-silver print. 1961.
Country/Region: Albania. Place: Durrës.
Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=2&archive=maly-czlowiek&photo=zr_A_03_0014

Da observação psicológica das crianças, nasceu a primeira exposição, seguida do livro *Pequeno Homem*. Eu queria mostrar uma criança com toda uma gama de experiências e reações, rejeitando o estereótipo de uma infância idílica. Por meio de conjuntos apropriados, quis falar do homem, porque [...] tudo que acontece no mundo impuro dos adultos também acontece no mundo das crianças. O tema principal da exposição foi: procure sua própria partícula adormecida no filho dessa outra pessoa, talvez você perceba ou até desenvolva.¹²⁶

A estética fotográfica humanista então em voga no Ocidente, quando a fotografia documental tinha grande apelo entre fotógrafos, e entre fotojornalistas, influenciou, com certeza, Zofia Rydet, sobretudo a partir do impacto causado pela exposição *The Family of Man*. Essa estética não ficou imune a duras críticas, mas já se manifestara, por exemplo, na marcante série fotográfica *Pessoas do Século XX* (1931), do alemão August Sander, também alvo de julgamentos inclementes. Além disso, nesse período, livros de arte de fotógrafos, como *L'instant décisif* (1952), de Henri Cartier-Bresson,¹²⁷ *Les parisiens tels qu'ils sont*, de Robert Doisneau (1952)¹²⁸ e *The Americans*, de Robert Frank (1958),¹²⁹ já circulavam no mercado mundial havia algum tempo, atestando essa estética fotográfica que era do conhecimento de Rydet e a interessava muito. Mais tarde, a própria fotógrafa, em seu texto *About my work*, ao se referir ao *Registro Sociológico*, reafirmaria crenças e posicionamentos artísticos típicos da estética humanista na fotografia. Isso não quer dizer, porém, que se possa afirmar que Zofia Rydet produziu uma obra fielmente humanista. Em *Pequeno Homem*, é mais manifesta essa inclinação, mas veremos que, nos ciclos seguintes, a fotógrafa vai usar sua câmera imbuída de uma preocupação artística e filosófica que desafia a linearidade do tempo, evoca a memória e as lembranças como esteio da utopia e produz imagens de grande expressividade.

¹²⁶ Zofia Rydet ... *About my work*. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/about-cycle/maly-czlowiek>. Acesso em: 31 maio 2022. No original: "From the psychological observation of children, the first exhibition was born, followed by the album "Little Man". I wanted to show a child with a whole range of experiences and reactions, rejecting the stereotype of an idyllic childhood. By means of appropriate sets, I wanted to talk about man, because [...] everything that happens in the dirty world of adults also happens in the world of children. The main theme of the exhibition was: look for your own particle dormant in this other person's child, maybe you will notice or even develop it".

¹²⁷ Para mais informações, consultar: <https://www.henricartierbresson.org/en/publications/henri-cartier-bresson-the-decisive-moment/>. Acesso em: 17 maio 2021.

¹²⁸ Para mais informações, consultar: <https://www.robert-doisneau.com/fr/actualites/bibliographies/>. Acesso em: 17 maio 2021.

¹²⁹ Para mais informações, consultar: <https://ims.com.br/2017/09/15/sobre-robert-frank-os-americanos-e-os-livros-e-os-filmes/>. Acesso em: 17 maio 2021.

Para concluir esta seção, trago a afirmação de Mazur de que esse foi o momento de maior importância na consolidação da carreira de Zofia Rydet no campo das artes visuais. Já então premiada e reconhecida, foi convidada para assumir aulas como professora de Fotografia na Universidade de Tecnologia da Silésia, atividade que lhe roubava o precioso tempo para fotografar, mas que, ao mesmo tempo, permitia que ela financiasse seu trabalho de fotógrafa amadora.¹³⁰

2.4.2 A segunda grande exposição – *Czas Przemijania* ou *A Passagem do Tempo* (1964)

*A velhice não é pacífica nem digna. É pesada, feia, solitária, indefesa. Quando escolhi o tema “velhice”, não pensei apenas em mostrá-lo, mas também causar impacto nos espectadores, em outras pessoas. Mostrar que um jovem não deve passar indiferente pela velhice, pois é e será terrível para todos, como foi terrível tanto para Hemingway quanto para o protagonista de Morangos Silvestres, de Bergman.*¹³¹

ZOFIA RYDET

A segunda grande exposição fotográfica de Rydet – *A Passagem do Tempo*, Varsóvia, 1964 – consistiu em um exame da velhice sob a perspectiva da solidão e da transitoriedade da vida. A fotógrafa olhou para a velhice humana com um novo olhar, percebendo a necessidade do amor como seu tema principal. Assim, fotografou homens e mulheres, sobretudo os que já estavam no fim da vida, mostrando a velhice de indivíduos aposentados, frágeis, desajeitados, alquebrados.

¹³⁰ PIJARSKI, *op. cit.*, p. 44.

¹³¹ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: “Old age is neither peaceful nor dignified. It is heavy, ugly, lonely, helpless. When I was choosing the subject “old age”, it was not just about showing it, but also about making an impact on the viewers, on other people. About showing that a young person should not indifferently pass by old age, for it is and will be terrible for everyone, as it was terrible both for Hemingway, and for the protagonist of Bergman’s Wild Strawberries”.



Figura 18 – RYDET, Zofia. **Czas Przemijania**. Gelatine-silver print. 1964. Series: My Gallery. Country/Region: Silesia. Place: Bytom. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=4&archive=czas-przemijania&photo=zr_BK_08_0004

A exposição deveria despertar compreensão e compaixão por pessoas que nós – preocupados com assuntos cotidianos – não notamos. [...] Pensei que, se eu mostrasse a velhice, talvez isso comovesse alguém, talvez o jovem começasse a olhar para isso de forma diferente. Ao mesmo tempo, começaria a apreciar o que tem: juventude.¹³²

¹³² Zofia Rydet ... *About my work*. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/about-cycle/czas-przemijania>. Acesso em: 31 maio 2022. No original: "The exhibition was supposed to awaken understanding and compassion for people whom we – preoccupied with everyday matters – do not notice or even bump into. [...] I thought that if I showed old age, maybe it would move someone, maybe the young one would start looking at it differently. At the same time, he will start to appreciate what he has: youth".

Assim como em *Pequeno Homem*, as fotos dessa exposição foram agrupadas em conjuntos – *Dias ensolarados, Expectativas, Meditações, Solidão da velhice, Um caminho difícil, Dias ruins, Texturas e Minha galeria* –, e há retratos de pessoas fotografadas sem o seu conhecimento. Mas há mais *close-ups* de rostos, mais pessoas olhando para a câmera e fazendo poses estáticas, poses que vão se tornar, mais tarde, a síntese do método de trabalho de Rydet no *Registro Sociológico*: “Você deve sentar para que fique evidente que você percebe que este é um momento importante, que estamos criando algo que vai sobreviver a nós. [...] É muito importante não sorrir e olhar diretamente para a câmera. Este é realmente um momento de peso”.¹³³

Para Sobota, há algo de *memento mori* nas fotos desse ciclo, algo como uma inscrição que, muitas vezes, encontramos nos portões dos cemitérios: “Nós fomos o que você é, nós somos o que você será”.¹³⁴ E Jurecki observa que o ciclo é um prelúdio para o trabalho de Rydet nas décadas de 1970 e 1980.

[...] capturam uma “aura” resultante das características específicas do equipamento fotográfico e que, no longo prazo, determinam o estilo único de determinada época. Algumas das obras evidenciam o arrojado enquadramento da figura humana, especialmente rostos e mãos, reflexo de uma rara estética que surgiu na fotografia polonesa na década de 1950 graças a Zdzislaw Beksinski e a Jerzy Lewczyński, mas já conhecida na década de 1920, especialmente nos círculos da Bauhaus, e usada por construtivistas russos e alguns surrealistas. No final da década de 1940 e na segunda metade da década de 1950, os fotógrafos redescobriram o potencial ideológico do enquadramento moderno. Esse tipo de fotografia documental, chamada de fotografia social pelos tchecos e de fotografia sociológica pelos poloneses, foi substituído na obra de Rydet por explorações mais estéticas, influenciadas pela tradição da *trick photography* e pop-art, ou sua versão gráfica, popularizado nos círculos poloneses por Roman Cieslewicz.¹³⁵

¹³³ ROZYCKI, Andrzej. The infinity of distance roads. In: MUSEUM SZTUKI W ŁODZI. *Zofia Rydet (1911-1997) – Fotografia*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999. p. 109-115. No original: “You must sit so that it’s evident you realize this is an important moment, that we are creating something that is going to last [...]. It is very important, not to smile and to look straight to the camera. This really is a weighty moment [...]. I always think the great advantage of photography is that it seems to prolong life, that it is about the only weapon we have to arrest the advance of time”.

¹³⁴ SOBATA, *op. cit.*, p. 91.

¹³⁵ JURECKI, *op. cit.*, p. 105-106. No original: “Yet I believe they capture an “aura” resulting from the specific characteristics of the photographic equipment, and in a long run determining the unique style of a given period. Some of the works evidence the bold framing of human figure, especially faces, hands, etc. This is a reflection of a rare aesthetic, which appeared in Polish photography in the 1950s thanks to Zdzislaw Beksinski and later Jerzy Lewczynski. It had already been known in the 1920s, especially in the Bauhaus circles, and was also used by

O arquivo de *A Passagem do Tempo* no site oficial da Fundação Zofia Rydet contém 204 imagens, feitas em diversos países – Albânia, Bulgária, Tchecoslováquia (hoje dividida em República Tcheca e República Eslovaca), Egito, Hungria, Itália, Polônia, Romênia e Iugoslávia (nas regiões que hoje são a República da Croácia e Montenegro).

As fotos desse ciclo foram feitas em preto e branco e à maneira da *straight photography*, ou fotografia direta, pura. Trata-se de uma vertente da fotografia moderna surgida nos Estados Unidos, na década de 1910, e caracterizada por serem as imagens feitas pelo contato “direto” da câmera com a realidade, sem intervenções no laboratório ou na cópia, mas de uma perspectiva subjetiva – é o que Jurecki entende como a “aura” que está presente nessas fotos, diferentemente das fotos de *Pequeno Homem*, ainda próximas do fotojornalismo. Em outras palavras, a “aura” de Jurecki é a grande expressividade e o impacto estético dessas fotos, o que não deve ser confundido com a “aura” benjaminiana.¹³⁶

A grande expressividade estética das fotografias desse conjunto atinge o espectador, que se vê obrigado a olhar para um espelho que lhe devolve mais que cabelos ralos e brancos ou ausentes, rugas profundas em todo o rosto, sorrisos acanhados pela falta dos dentes, dedos nodosos, sonolências, cajado como extensão do corpo que já se locomove com insegurança, o último pijama, a cama do hospital. Por vezes, o espectador se defronta com o futuro. A justaposição da infância com a velhice sensibiliza o olhar, mas, mais que isso, apresenta-se como uma profecia que coloca o espectador diante de uma verdade inescapável: o tempo transforma, divide a vida em etapas, um dia a infância se transforma em idade adulta e, por fim, em velhice, com todas as suas mazelas.

Russian Constructivists and some Surrealists. In the late 1940s (mainly thanks o Zbigniew Dlubak) and then in the second half of the 1950s, photographers rediscovered the ideological potential of modern framing. This kind of documentary photography, called social photography by the Czechs (in Poland the more popular term was sociological), was replaced in ZR's work by more aesthetic explorations, influenced by the tradition of trick photography and pop-art, or its graphic version, popularized in Polish circles by Roman Cieslewicz”.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.



Figura 19 – RYDET, Zofia. **Czas Przemijania**. Gelatine-silver print. 1964. Series: Contrasts. Country/Region: Małopolska – Beskidy. Place: Sucha Beskidzka. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=4&archive=czas-przemijania&photo=zr_BM_01_0007

O futuro contém o temido ou o esperado [...], para aqueles que não conseguem achar uma saída para a decadência, o medo se antepõe e se contrapõe à esperança. [...] A falta de esperança é, ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas.¹³⁷

Rydet, ao fotografar a velhice, a finitude e o fim que nos perturbam, tomou uma decisão que, ao causar impacto, municia com informação o desejo de mudança e, assim, se dirige mais à esperança do que ao medo: a fotógrafa desejou a mudança do seu mundo e antecipou para o espectador o devir, materializando-o nas fotografias elegíacas de *A Passagem do Tempo*. E o devir não precisa ser o temido, mas o esperado sem malogro, o impulso que falta para “o querer articular-se o que-ainda-não-veio-a-ser. É dessa maneira que o antecipatório age no campo da esperança”.¹³⁸

¹³⁷ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança* – Volume 1. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. p. 14-15.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 22.

[A esperança] **não é concebida apenas como afeto**, em oposição ao medo (pois também o medo consegue antecipar), mas **mais essencialmente como** ato de direção cognitiva (e, neste caso, o oposto não é o medo, mas a lembrança). A concepção e as ideias da intenção futura assim caracterizada são utópicas, mas não no sentido estreito desta palavra, definido apenas pelo que é ruim (fantasia emotivamente irrefletida, elucubração abstrata e gratuita), mas justamente no novo sentido sustentado do sonho para a frente, da antecipação.¹³⁹

2.4.3 Experimentações estéticas – *Świat uczuć i wyobraźni* ou *Um mundo de sentimentos e imaginação* (1975-1979)

Um mundo de sentimentos e imaginação consiste em cem fotomontagens poéticas, surrealistas, de forte conteúdo emocional que penetra na esfera dos sonhos e pesadelos, organizadas em quinze séries: *Paisagens, Nascimento, Maternidade, Expectativas, Partidas, Atrás da parede da vida, Amantes, Uma balada sentimental, Destruição, Manequins, Fantomas, Ameaças, Obsessões, Transformações e Esperança*.

Nessa obra, apresentada em 1968, Rydet trabalhou suas experiências de guerra e o medo de um novo cataclismo global: *Um mundo de sentimentos e imaginação* “fala sobre o homem ameaçado desde o momento de seu nascimento, sobre suas obsessões, solidão, desejos, sobre o medo do qual só o amor pode nos salvar, sobre a tragédia da passagem do tempo, o medo da extinção e da destruição”.¹⁴⁰ Rydet utilizou nas fotomontagens fotografias feitas especialmente para colagens. São cenas em mercados de pulgas, retratos, monumentos, detalhes arquitetônicos, nuvens, árvores e objetos. As imagens que compõem esse conjunto de fotomontagens foram publicadas em um álbum – *O mundo de sentimentos e imaginação de Zofia Rydet* –, em 1979.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 22. Grifos do autor.

¹⁴⁰ No original: “My World of Emotions and Imagination speaks about man endangered from the moment of his birth, about his obsessions, solitude, desires, about the fear from which only love can save us, about the tragedy of passing time, the fear of extinction and destruction” (grifos nossos). Disponível em: <http://zofiarydet.com/en/pages/about-cycle/swiat-uczuc>. Acesso em: 5 abr. 2021.

Um mundo de sentimentos e imaginação revela uma imagem diferente e surrealista da produção de Rydet, sua busca de novos meios de expressão que articulem diferentes linguagens artísticas. Embora fuja – ou mesmo porque foge – do estilo que caracterizou as obras anteriores e posteriores da fotógrafa, esse ciclo assumiu *status* de obra icônica da fotografia polonesa do século XX, comparável à importância de Andrzej Wróblewski (1927-1957) para as artes visuais polonesas.^{141, 142}

Segundo Jurecki, esse conjunto de fotomontagens é marcado por características formais pós-modernistas que se tornariam comuns na cultura polonesa da década de 1990. Para além do campo formal que aproxima Rydet do pós-modernismo, em nada mais a fotógrafa se identifica com tal movimento. Ideais humanísticos são desconsiderados pelos pós-modernistas, que os consideram utópicos, enquanto Rydet os tem como essenciais a seu trabalho,¹⁴³ mesmo que em estado latente.

O crítico de arte também vê nesse ciclo um tom demasiado sentimental e próximo dos estereótipos da cultura socialista e da ideologia de esquerda, além de atração obsessiva pela vulnerabilidade e pela sensação de perigo iminente.¹⁴⁴

Confrontando a percepção do crítico com declarações da fotógrafa e trechos de algumas das cartas que ela escreveu para sua amiga ao longo dos anos 1970, mais especificamente entre a primeira exibição desse ciclo, em 1968, e a publicação do álbum, dez anos depois, descubro um lamento: “Às vezes tenho a sensação de que tudo o que está acontecendo agora é de alguma forma sem esperança e sucumbi a uma espécie de depressão” (Gliwice, 24 de fevereiro de 1971); “Fui acusada de que meu álbum é muito triste, mas sou capaz de mostrar alegria ao ver e sentir outra coisa?” (Gliwice, 20 de junho de 1973). Nesse momento, o mundo vivia graves incertezas trazidas pela Guerra Fria. E a Polônia continuava a ser um centro de disputas acirradas na estratégia militar,

¹⁴¹ Disponível em: <https://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/rydet-zofia-swiat-uczuc-i-wyobrazni>. Acesso em: 10 jun. 2021.

¹⁴² Pintor polonês reconhecido como um dos artistas mais proeminentes da Polônia no pós-Segunda Guerra Mundial. A série *Executions* é, talvez, sua obra mais conhecida. Composta por oito pinturas de 1949, ilustra os terrores da ocupação alemã na Polônia. O quadro mais famoso da série é *Execution VIII (Surrealist Execution)*, que mostra um homem em estágios sucessivos de morte. Disponível em: <https://culture.pl/en/work/executions-andrzej-wroblewski>. Acesso em: 11 jan. 2021.

¹⁴³ JURECKI, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 107.

política e econômica das duas superpotências – URSS e EUA. Algo estava na iminência de mudar e não era auspicioso. Os abalos na região tornavam o solo fértil para fazer brotar o sentimento da catástrofe que escapa ao imaginário para se tornar uma ameaça real:

[O sentimento de catástrofe é] um transtorno produzido por inversão, causando uma reviravolta que, pouco a pouco, iria significar destruição, calamidade, desastre, cataclismo, flagelo, drama. Quer dizer, um acontecimento súbito e violento que carrega em si mesmo a força de mudar o curso das coisas. Um acontecimento que é, a um só tempo, ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo como um fim.¹⁴⁵

Mesmo para uma artista que já tinha se dirigido mais à esperança que ao medo no ciclo sobre a velhice, “a noção de catástrofe implica uma reviravolta da relação do humano com o inumano”.¹⁴⁶ Zofia Rydet se queixa da desesperança, e isso vai se refletir no seu imaginário e, por consequência, no seu sistema de representação, qual seja, nas fotografias feitas especialmente para dar forma às fotomontagens simbólicas de “um mundo de sentimentos e imaginação”, em certa medida, devastado pela descrença que inunda o coração humano.



Figura 20 – RYDET, Zofia. *Świat uczuć i wyobraźni*. Gelatine-silver print. 1975-1979. Series: Obsessions. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=3&archive=swiat-uczuc&photo=zr_D_13_0004

¹⁴⁵ BRUN, Annie Le. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 40.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 45.



Figura 21 – RYDET, Zofia. **Świat uczuć i wyobraźni**. Gelatine-silver print. 1975-1979. Series: Leaving. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=swiat-uczuc&photo=zr_D_05_0001

2.4.4 O ciclo *Dokumentacje zagraniczne* ou *Documentações* (1950-1978)

A coleção de fotografias de Rydet agrupadas sob o título *Documentações* abrange a primeira parte da sua produção artística. São mais de trinta mil fotografias, sendo treze mil feitas na Polônia. Entre 2016 e 2018, foram concluídos os trabalhos de arquivamento, digitalização e preparação das fotografias dessa parte da coleção. Cerca de quatro mil fotografias feitas no exterior (ex-Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária, os países da ex-Iugoslávia, ou seja, Croácia, Montenegro, Bósnia e Herzegovina, Turquia, Grécia, Chipre, Líbano, Egito e Líbia) foram disponibilizadas em seguida. E, em 2020, o restante das fotos estrangeiras foi disponibilizado, principalmente aquelas feitas na Alemanha, na Espanha, na Itália e na França.

No *site* oficial da Fundação Zofia Rydet, encontram-se 13.229 fotografias, organizadas por regiões, lugares e tópicos. São as imagens feitas na Polônia, em 20 diferentes regiões, cerca de 150 lugares e organizadas em 14 tópicos. A região mais fotografada foi a Silésia (6.816 imagens), e Bytom foi a cidade da Silésia onde Rydet produziu a maior parte desse acervo (2.612 imagens), o que não foi por obra do acaso. Rydet viveu em Bytom por muitos anos.

Desde o início de seu projeto fotográfico, seu tema foi o ser humano em várias situações e fases da vida, mas nesse ciclo também são retratados grupos sociais ou profissionais específicos, fábricas e seus equipamentos e trabalhadores, minas e mineiros. Retrato foi o gênero predominante desse conjunto de imagens, como se pode observar no arquivo digital da Fundação.

Um tema importante das primeiras fotografias de Rydet são as aglomerações de pessoas em datas comemorativas dos tempos comunistas em jogos de futebol, auditórios de teatro ou concertos e em praias e parques. Outro tema explorado é a cidade, especialmente as menores, com seus lugares representativos, suas periferias, seus recantos e prédios antigos. Mas talvez o tema mais representado nas *Documentações* seja a paisagem e a natureza.

As fotografias feitas na Polônia fornecem uma imagem do país sob o comunismo – a pobreza rural e a tradição, o estilo de vida e a moda das cidades socialistas, o brilho dos desfiles festivos. E as fotografias feitas em outros países revelam o olhar da fotógrafa sobre um mundo dividido pela Cortina de Ferro. De um lado, o Sudeste da Europa, os Bálcãs e os países árabes: fotografias baseadas na observação das pessoas, captadas em frente a casas, mercados, ruas e pequenas vilas; de outro, os países da Europa Ocidental e do Sudoeste, radicalmente diferentes:

A monótona realidade polonesa e o crescente fosso entre a Polônia e o Ocidente têm um efeito extremamente deprimente sobre a sensível artista, como sabemos pela correspondência de arquivo. Zofia Rydet luta contra o sistema todos os anos para poder ir ao exterior em busca de inspiração. O pretexto para essas viagens são os museus e os monumentos, mas, como sempre no seu trabalho, interessa-se mais pelas pessoas.¹⁴⁷

¹⁴⁷ No original: “The drab Polish reality and the increasing gap between Poland and the West have an extremely depressing effect on the sensitive Artist, as we know from the archival correspondence. Zofia Rydet struggles against the system every year in order to be able to go abroad for inspiration. The pretext for these trips are museums and monuments, but as always in her work she is most interested in people [...]”. Disponível em:



Figura 22 – RYDET, Zofia. **Dokumentacje 1950-1978**. Black and white film 24x35mm. S.d. Country/Region: Silesia. Place: Bytom. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=3&archive=dokumentacje-polskie&photo=zr_0000_L_BW13_m_0005

Ao visitar o Ocidente, Rydet observou a diferença da qualidade de vida e de prosperidade econômica que marcava uma Europa dividida; testemunhou as mudanças culturais dos anos 1960, evidentes na juventude que se penteava de forma extravagante e se vestia com roupas *hippie*, no estilo de vida mais casual, na arquitetura e numa estética luminosa das cidades: letreiros de néon, *outdoors* e muita publicidade; se impressionou com lojas da moda, impensáveis na Polônia daquela época, com mercadorias expostas em vitrines e carros de luxo; e documentou mercados de pulgas, artistas de rua, turistas e cafés lotados.¹⁴⁸ Toda essa experiência está registrada nas mais de seis mil imagens fotográficas dessa parte da coleção.

<http://www.zofiarydet.com/en/pages/about-cycle/dokumentacje-zagraniczne>. Acesso em: 20 jun. 2022.

¹⁴⁸ Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/about-cycle/dokumentacje-zagraniczne>. Acesso em: 20 jun. 2022.



Figura 23 – RYDET, Zofia. **Dokumentacje zagraniczne 1950-1978**. Black and white film 24x35mm. 1973. Country/Region: Spain. Place: Granada.
Disponível em:
http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=5®ions=64&archive=dokumentacje-zagraniczne&photo=zr_1973_M_ExH06_m_0223



Figura 24 – RYDET, Zofia. **Dokumentacje zagraniczne 1950-1978**. Black and white film 60x60mm. 1972. Country/Region: Italy. Place: Florence.
Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=5&sets=254&archive=dokumentacje-zagraniczne&photo=zr_1972_M_It04_d_0082

2.4.5 O ciclo *Obecność* ou *Presença* (1984-1985)

Esse ciclo reúne 59 fotografias selecionadas do *Registro Sociológico* que têm em comum a imagem do Papa João Paulo II. Em 1988, para comemorar o décimo ano do pontificado do papa, foi transformado em livro e publicado pela editora Calvarianum, mantendo o mesmo título.

Presença parece ser, então, uma espécie de homenagem ao Papa João Paulo II. Mais que isso, é uma tradução visual da *aparência* constante do Papa nos lares poloneses e da enorme esperança depositada nessa presença em um período de muita instabilidade social, política e econômica no país. Era o tempo da lei marcial, que teve início em 13 de dezembro de 1981 e fim em 22 de julho de 1983, quando o governo da República Popular restringiu drasticamente a vida cotidiana dos poloneses para esmagar a oposição política. Movimentos como o *Solidarność* foram proibidos e seus líderes, presos. Milhares de ativistas da oposição também foram presos sem acusação, e mais de cem pessoas foram mortas. Mesmo após o fim da lei marcial, as restrições permaneceram por vários anos, e muitos dos presos políticos só foram libertados em 1986.¹⁴⁹

A seleção preparada para esse livro não deixa dúvida quanto ao engajamento, antes latente, na vida social e política daquele momento, assim como escancara uma esperança associada a essa presença de grande peso na década de 1980 na Polônia, a despeito da tentativa do regime de marginalizar sua importância e visibilidade, bem como a da instituição que ele representava. Por outro lado, denuncia o fracasso do projeto de modernização da República Popular da Polônia: a lei marcial teve consequências econômicas negativas e gerou grande aumento dos preços e queda acentuada dos rendimentos da população mais desfavorecida, o que redundou em maior desigualdade social. Observando bem as fotografias do livro, o leitor nota, sem dificuldades, que os interiores das casas de pessoas de várias classes sociais diferem drasticamente, indo de casebres a apartamentos bem equipados, e se conectam apenas pelas imagens do papa.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6175517.stm>. Acesso em: 24 jun. 2022.



Figura 25 – RYDET, Zofia. **Obecność**. Gelatine-silver print. 1984-1985.
Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. People in photograph: Joanna Budzianowska.
Disponível em:
http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=obecnosc&photo=zr_I_01_0002

Presença não se resume, enfim, a uma mera homenagem ao cardeal polonês que, em 1978, foi escolhido para dirigir todo o mundo católico apostólico romano ao longo de quase três décadas. Mesmo depois de sua morte, em 2005, sua presença continua marcante e habita todo um imaginário ocidental como um dos líderes mais influentes do século XX.

Também aqui terá que se ter em conta o que se segue, quer dizer, a maneira como a coisa que *já não está* permanece, resiste, persiste tanto no tempo como na nossa imaginação que a rememora. Como falar de uma aparição de outro modo que não seja sob o prisma temporal da sua fragilidade, aí onde ela volta a mergulhar no obscuro? Mas como falar desta fragilidade de outra maneira que não seja sob o prisma de uma mais subtil tenacidade, que é a força de assombração, de retorno, de sobrevivência?¹⁵⁰

¹⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas – Ensaios sobre a aparição*. Lisboa: KKYM, 2015. p. 9.

As fotografias de Rydet, extraídas de um trabalho que não suspeitava dessa potencialidade que se concretizou, são intercaladas com texto de Józefa Hennelowa, jornalista polonesa de intensa atividade política e religiosa na contramão da propaganda comunista da República Popular. É preciso lembrar que a Polônia é um país profundamente religioso e católico. E não deixou de ser mesmo durante todo o período em que vigorou o regime comunista. Portanto, para o governo polonês desse período, a Igreja Católica foi um “problema” a ser administrado com cautela, já que se opunham ideologicamente.

Vencido o período de um país fechado, *Presença* mantém certa atmosfera em que a imaginação trabalha para recriar o espírito da época. As palavras usadas por Hennelowa no prefácio do livro tiveram enorme impacto sobre mim, não só pela insubordinação civil que esse conjunto de imagens significou, mas porque entendi a força daquele que aparece repentinamente em todas as casas, sem precisar de um convite. O Papa polonês entrava não só na Polônia, mas em lares que, ostentando sua imagem, fizeram saber que participavam de sua visita, que respondiam à sua presença no país.

Nesse sentido, Didi-Huberman, em *Falenas – Ensaio sobre a aparição*, evoca Filóstrato para traçar um paralelo entre *mimesis* e *phantasia*,

Essa faculdade de produzir aparições visuais a partir de coisas invisíveis, essa imaginação “que é maior artista do que a imitação. A imitação, de facto, não representa mais do que o que vê, enquanto que a imaginação será capaz de representar mesmo aquilo que não viu: *figurá-lo-á*” de preferência, e precisamente sob a forma de uma imagem, de uma aparição.¹⁵¹

Nas fotos de Rydet, a jornalista se deu conta de um fenômeno ainda mais profundo e impactante: “João está em casa”:

A presença de todos os tipos de suas imagens nas paredes de nossas casas e apartamentos [...] é um sinal de que o Papa ganhou os direitos não mais do hóspede mais respeitado, mas de um membro da família, em todos os lugares, onde se pensa e se sente como ele. [...] o sucessor de Pedro tem o direito de se sentir em casa e de ser verdadeiramente o hóspede tão agradável quanto um membro da casa.¹⁵²

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵² RYDET, Zofia; HENNELOWA, Józefa. *Obecność*. Kraków: Calvarianum, 1988. p. 5-6. O texto original foi escrito em polonês e não há tradução oficial para outras línguas. Com a ajuda da tecnologia OCR, foi possível ler e fazer uma tradução livre, que é a que estou adotando

Tanta distinção tem uma razão de ser para além da religiosa. Os governos autoritários do Leste Europeu desmoronaram. O da Polónia foi o primeiro. A “culpa” era da Igreja Católica, segundo o ditador derrotado, Wojciech Jaruzelski. E ele tinha razão. O primeiro ato do vitorioso líder do Solidariedade, Lech Walesa, foi viajar para Roma e agradecer a João Paulo II pela transformação histórica da região.

2.4.6 O ciclo *Epitafium* ou *Epitáfio* (1980)



Figura 26 – RYDET, Zofia. **Epitafium**. Gelatine-silver print. 1979. Country/Region: Poland. Place: Kozłów. People in photograph: Biadacz.
Disponível em:
http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=epitafium&photo=zr_G_01_0001

aqui. OCR, *Optical Character Recognition*, ou Reconhecimento Óptico de Caracteres, é uma tecnologia que permite a conversão de documentos (em diversos formatos) em dados que podem ser pesquisados e editados por um dispositivo, como celular ou computador.

Continuação da viagem pelas casas polonesas, *Epitáfio* homenageia o casal Biadacz, nessa época já falecido. A primeira fotografia que se encontra no arquivo digital desse ciclo é de 1979, e os personagens que compõem o casal homenageado são idosos. Em todas as demais fotografias, feitas um ano depois, em vez de personagens vivos, uma antiga fotografia do casal aparece quase que obsessivamente nos mais improváveis espaços da casa e do quintal por onde houve um tempo em que circularam seus proprietários.

Decidi voltar para essas casas e essas pessoas com dados precisos. Foi cruel, o tempo é inexorável e tudo está mudando. Não só as pessoas morrem, mas a casa morre com elas. Não são apenas as pessoas que estão morrendo, mas também tudo ao seu redor. Só a fotografia pode parar o tempo. Só a fotografia tem a capacidade de ultrapassar o espectro da morte e esta é a minha luta constante contra a morte.¹⁵³

O passado, em sua integralidade, é impossível de ser visitado. Não há retorno. Mas há a memória, que encontra caminhos capazes de desfazer as fronteiras do tempo, deixando entrever o que inevitavelmente se oculta nas suas dobras e reentrâncias. Olhar as fotos do *Epitáfio* é uma experiência que põe em marcha o trabalho da memória: os Biadacz voltam aos ambientes pelos quais circularam no passado e reencontram seus objetos biográficos – uma chave, um par de óculos, um crucifixo sobre a cama, um castiçal, um relógio despertador.

Eis por que a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa variação de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda. [...] Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos.¹⁵⁴

¹⁵³ Zofia Rydet ... *About my work*. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/about-cycle/epitafium>. Acesso em: 31 maio 2022. No original: "I decided to return to these houses and these people with accurate data. It was cruel, time is inexorable and everything is changing. Not only people die, but the house dies with them. It is not only people who are dying, but also everything around them. Only photography can stop time. Only photography has the ability to overcome the spectre of death and this is my constant struggle against death and passing away".

¹⁵⁴ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume 2. À sombra das raparigas em flor. São Paulo: Globo, 2006, p. 267.

É como se personagens e cenários se incorporassem ao repertório particular de lembranças e esquecimentos daquele que olha, tantas vezes sofremos as perdas dos nossos próprios Biadacz.

Esse ciclo confirma, a meu ver, a estética da fotógrafa e sua genialidade artística. Da perspectiva ontológica sobre a essência da imagem fotográfica, que vai além de conceber a fotografia como representação fiel da natureza “que pressupõe a ausência de intervenção e, portanto, a ausência de interpretação”, Rydet expressa toda a sua “subjetividade, a ‘autoria’ e, definitivamente, o ‘trabalho’ do ato fotográfico”.¹⁵⁵ E vai além: constrói uma narrativa visual que leva o espectador a acompanhar e a entender uma história.



Figura 27 – RYDET, Zofia. **Epitafium**. Gelatine-silver print. 1980. Country/Region: Poland. Place: Kozłów. People in photograph: Biadacz. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=epitafium&photo=zr_G_01_0019

¹⁵⁵ FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*. São Paulo: Editorial GG, 2012. p. 210-216. E-book Kindle.

Acompanhar uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que encontra sua satisfação na **conclusão**. Essa conclusão não está logicamente implicada por qualquer premissa anterior. Dá à história um “ponto final”, que, por sua vez, fornece o ponto de vista de onde a história pode ser percebida como formando um todo. Entender a história é entender como e por que os sucessivos episódios conduziram a essa conclusão [...].¹⁵⁶

2.4.7 O ciclo *Przemiany* ou *Transformações* (1957-1980)

Esse ciclo consiste em duas partes: a primeira é um conjunto de fotografias-objeto, imagens tridimensionais impressas em papel de alta gramatura, em forma de tubo, para exposição.



Figura 28 – RYDET, Zofia. **Przemiany**. Photo object. 1957-1980. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=przemiany&photo=zr_C_01_0008

¹⁵⁶ RICŒUR, *op. cit.*, p. 116-117.

A segunda parte é composta por pranchas contendo colagens, justaposições cronologicamente ordenadas de fotografias de um menino, depois, homem, começando pela gravidez de sua mãe e terminando com o início de sua própria paternidade:

Fiz esse cenário para uma exposição em Gdańsk chamada *Złocisty Jantar*¹⁵⁷, uma história sobre Bartek,¹⁵⁸ chamava-se “Transformações – documentações 1957-1974”. Tinha 3 m de comprimento, 85 cm de altura, 17 retratos dentro, feitos todos os anos, e na parte de baixo uma sequência de fotos, uma entrando na outra, além de reproduções de suas cartas. As fotos mostravam sua vida desde o momento do nascimento; depois engatinhando, dando os primeiros passos, mexendo e brincando em casa; depois uma foto da escola [...]; a primeira comunhão; brincando com meninos e com Agata;¹⁵⁹ já na educação superior; e, finalmente, uma pessoa adulta em uma moto e uma foto com uma menina e, no topo, uma série de cópias de uma carta onde ele escreve com maravilhosos erros infantis que ele é “o mais bem-comportado na escola”. Custou-me muito trabalho; provavelmente não vão aceitar, porque é muito grande, mas tive momentos maravilhosos ao trabalhar nele e sabia que quase toda vida é assim, algo como morrendo constantemente e se tornando outra coisa, algo novo.¹⁶⁰

Como é recorrente no conjunto da obra de Rydet, a segunda parte desse ciclo mostra o curso do tempo e da história de uma pessoa – pelo menos daquelas que lhe eram conterrâneas e contemporâneas, que nascem, passam pela infância, vão à escola, fazem a primeira comunhão, se educam, para então entrarem na maturidade, conhecerem o amor, se unirem em casamentos e

¹⁵⁷ Concurso de Fotografia Polonês “Złocisty Jantar”, Gdańsk 1974. O ciclo *Transformações* (1957–1974) foi exibido.

¹⁵⁸ Bartłomiej Augustyński, neto de Tadeusz Rydet, irmão de Zofia Rydet.

¹⁵⁹ Agata Augustyńska, também neta de Tadeusz Rydet.

¹⁶⁰ Carta de Rydet para Krystyna Łyczywek. Gliwice, dezembro de 1974. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/letter/12-1974>. Acesso em: 31 maio 2022. No original: “I made this set for an exhibition in Gdańsk called “Złocisty Jantar”², a story about Bartek,³ it was called “Transformations – documentations 1957-1974”. It was 3 m long, 85 cm high, 17 portraits inside, made every year, and at the bottom a string of photos, one going into a another, plus reproductions of his letters. The photos showed his life from the moment of birth, washing him, etc., crawling, the first standing up, walking, then tinkering and playing at home, then a photo from school [...]. The first communion, playing with boys and with Agata, further education and finally an adult person on a motorbike and a photo with a girl, and at the top a string of copies of one letter, where he writes with wonderful childish mistakes that he is “the best behaved in school. It cost me a lot, a huge lot of work, they probably won’t accept it, for it is too big, but I had many wonderful moments when working on it and I knew that almost every life is like that, something like constant dying and becoming something else, something new”.

produzirem novos nascimentos. Trata-se de seu sobrinho-neto Bartłomiej Augustyński. Nas cartas que a fotógrafa escreve para Krystyna Łyczywek,¹⁶¹ há fragmentos em que esse ciclo é citado, sempre com expressão de afeto especial.

A infância, a adolescência, a juventude e a vida adulta de Bartłomiej voltam sob a forma do relembrar substratos de tempos outros. Aqueles que, somados a pessoas e lugares reencontrados, tornam-se memória, idealizada ou vivida, sempre ressignificada, pois a vida transforma nossa visão do passado.



Figura 29 – RYDET, Zofia. **Przemiany**. 1957-1980.

Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/library?archive=przemiany>

¹⁶¹ Krystyna Antonina Łyczywek (1920-2021) foi uma fotógrafa, tradutora e jornalista polonesa, amiga de Zofia Rydet e companheira de viagens. No *site* oficial da Fundação Zofia Rydet, encontram-se fragmentos de 17 cartas que Zofia escreveu a Krystyna para falar de trabalhos, exposições, ideias, vida cotidiana, família, saúde, morte de amigos comuns etc.

2.4.8 O ciclo *Ślady* ou *Traços* (1982)



Figura 30 – RYDET, Zofia. *Ślady*. Gelatine-silver print. 1982. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.

Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=slady&photo=zr_J_01_0005

Esse ciclo se compõe de sete fotografias conceituais feitas a partir de montagens em que Rydet utilizou autorretratos, inclusive alguns feitos diante de espelho. A data que localiza esse conjunto de imagens fotográficas no tempo – 1982 – coincide com os trabalhos do *Registro Sociológico*. A fotógrafa ainda estava em plena atividade, viajando para visitar as vilas do interior do país e fotografar casas e seus proprietários. Na casa dos 70 anos, sua saúde sofria abalos, e a passagem do tempo aproximava-a mais e mais de seu fim, tornando-se um fardo sempre mais pesado a carregar.

Reunir autorretratos das diversas etapas de uma vida já septuagenária parece indicar um confronto com sua própria finitude. Mais que isso, leva o espectador a refletir sobre o desejo revelado da fotógrafa de se insurgir contra o desaparecimento não só dos outros ou de uma Polônia em transformação, mas

contra o seu próprio. E realiza esse desejo por meio da fotografia, multiplicando quase que obsessivamente sua própria imagem no contexto de sua casa.

Traços torna-se um testemunho comovente da necessidade da imagem, do poder de sua influência que transcende a morte. Esse ciclo mostra que Zofia Rydet sentiu uma grande necessidade de presença através da imagem fotográfica, uma necessidade que se intensifica à medida que nos aproximamos de deixar este mundo.¹⁶²



Figura 31 – RYDET, Zofia. **Ślady**. Gelatine-silver print. 1982. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. People in photograph: Zofia Rydet, Tadeusz Rydet. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=slady&photo=zr_J_01_0006

Nessa foto, veem-se porta-retratos com imagens de Zofia Rydet, mas o que chama atenção é a presença reiterada de relógios que marcam diferentes horas, num diálogo com as diversas etapas da vida da fotógrafa. É uma

¹⁶² No original: “‘Traces’ become a moving testimony to the need of the image, to the power of its influence transcending death. They show that Zofia Rydet felt a great need for presence through the photographic image, a need which intensifies the closer we get to leaving this world. (Karol Józwiak, *Inwentaryzacja wizerunków*). Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/about-cycle/slady>. Acesso em: 24 jun. 2022.

composição impressionante. No canto inferior direito, onde os olhos do espectador demoram a chegar, ali está Rydet, não emoldurada, de costas, curvada pelo tempo, como se, depois de se despedir, rumasse para um outro mundo, deixando atrás de si uma longa história sob os nossos cuidados.

2.4.9 Os ciclos *Suita śląska* e *Zwykły człowiek* ou *Suite Silésia* e *Homem Comum* (1980-1990)



Figura 32 – RYDET, Zofia. *Suita śląska*. Collage. 1980-1990. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=zwykly-czlowiek&photo=zr_K_01_0011

A data de produção desse conjunto de imagens – 1980-1990 – coincide com os trabalhos do *Registro Sociológico* em produção, porém já no final. A vice-presidente da Fundação Zofia Rydet, respondendo a uma consulta que fiz por e-mail, em março de 2023, informa que *Suite Silésia* foi feita quando a fotógrafa já não podia mais viajar e só trabalhava em casa. Rydet só não conseguiu continuar trabalhando nos meses que antecederam sua morte.

Em *Suite Silésia*, Rydet compôs colagens e fotomontagens contendo citações de fotografias anteriores. São então seus últimos anos de produção

artística, quando a fotógrafa não conseguia mais tirar fotos a céu aberto ou trabalhar na câmara escura. É uma espécie de acerto de contas e resumo de seu próprio trabalho. Ela utilizou fotografias de diferentes períodos e ciclos, principalmente do *Registro Sociológico*, e os coloriu e decorou com acessórios: flores secas, pedaços de tecido e até cabelo. É um ciclo muitas vezes alegre, outras vezes triste, mas sempre bem-humorado. A cor que se ausenta na maior parte de sua obra, surpreende o espectador e lhe arranca um sorriso maroto.

Em *Homem Comum*, também derivado do *Registro Sociológico*, Rydet presta mais uma vez homenagem aos pobres e solitários velhos e velhas, orientando que posem colocando as mãos no coração, como num gesto de oração. Os retratos são justapostos a uma moldura ornamental reproduzida fotograficamente, criando uma imagem semelhante à dos santos.

Há também crianças e jovens nesse ciclo, e cores, resultado do trabalho de pós-produção. Todas as etapas da vida humana estão contempladas, assim como é notável a diversidade de sentimentos que as imagens suscitam.



Figura 33 – RYDET, Zofia. **Zwykły człowiek**. Collage. 1980-1990. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/library?archive=zwykly-czlowiek&page=1>

2.4.10 O ciclo *Nieskończoność dalekich dróg* ou *Infinito de estradas distantes* (1989)

Nesse ciclo conceitual, o espectador vai ver diante de si trechos de uma estrada e talvez seja levado a pensar sobre a própria vida, cuja metáfora é uma jornada mística, que percorre um longo caminho. Há um começo conhecido e um fim irrevogável. Mas o trajeto a ser percorrido está por ser descoberto.

A sequência começa com um ponto de partida – no asfalto se lê a palavra START –, mas logo a seguir há uma curva acentuada que impede que se veja o horizonte. As seguintes são fotos de trechos vazios da estrada que desaparece ao longe. O espectador é trazido para o centro da cena, como se dirigisse um veículo e devesse ler e entender uma linguagem de sinais, ainda que incompleta, ao mesmo tempo em que precisasse enfrentar percalços comuns de estradas: perigos, rachaduras no asfalto, buracos, poças de água, desníveis, ausência de acostamento, bifurcações, interrupções, rastros de vida e morte. Fecha a sequência um trecho da estrada em que se lê no asfalto: STOP. Daí em diante, uma nova paisagem se abre para o viajante: cruces e monumentos fúnebres em campo aberto. Não mais asfalto, não mais estradas pavimentadas. Essa etapa da viagem se encerra com um encontro:

Narrativa metafórica sobre a vida e os caminhos que devemos percorrer, sempre diferentes; embora tenhamos sinais de trânsito, eles não apontam para nada, são ilegíveis e embaralhados. O único sinal real são os crucifixos à beira do caminho que encontramos com tanta frequência; as estradas são de mão única, e a direção possível de viagem é rumo à morte. [...] As fotografias finais pretendem mostrar a vida após a morte – uma estrada desfocada, solarizada, fotografada de um ponto de vista em movimento com um ponto brilhante no horizonte, que é Cristo vindo para revelar seu rosto.¹⁶³

¹⁶³ Zofia Rydet on her work. In: MUSEUM SZTUKI W ŁODZI. *Zofia Rydet (1911-1997) – Fotografie*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999. p. 116-118. No original: “[...] a metaphorical narrative about life and the roads we must travel, always different; though we are provided with road signs, they do not point to anything, they are illegible and wrapped up. The only real sign are the wayside crucifixes which we so often encounter; the roads are one-way roads, the only possible direction of travel is toward death. [...] The closing photographs purport to show the afterlife – an unfocused, solarized, road photographed from a moving viewpoint with one bright point at the horizon, which is Christ coming to reveal his face”.

O que Rydet chama de história metafórica da vida e dos caminhos a seguir coincide com o entendimento bíblico da jornada humana na Terra, segundo a qual trilhamos uma “estrada real”¹⁶⁴ que conduz àquele verdadeiramente rei. Simbolicamente, é a peregrinação que leva ao encontro com o Cristo, que, com suas próprias palavras, declara: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” (João, 14:6).

“Incrivelmente abstrato e tangivelmente concreto, metafísico e real” – assim o crítico Jerzy Busza caracterizou o espaço retratado por Rydet. A paisagem semiótica criada por Rydet combina diferentes ordens de observação fotográfica: documento tipológico e fotografia criativa. As imagens tornam os planos irrealis e lhes confere uma aura cósmica que flui para a ideia de fim – a morte é certa.



Figura 34 – RYDET, Zofia. **Nieskończoność dalekich dróg**. Start. Gelatine-silver print. 1980. Country/Region: Silesia. Place: Gliwice. Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=nieskonczonosc-drog&photo=zr_E_01_0002

¹⁶⁴ Ao contrário dos caminhos tortuosos e divergentes, a estrada real é a via direta, a via reta que simboliza o aperfeiçoamento das almas atentas a sua busca interior (Lexikon, 1997).



Figura 35 – RYDET, Zofia. **Nieskończoność dalekich dróg.** Stop. Gelatine-silver print. 1980.
Country/Region: Silesia. Place: Gliwice.
Disponível em: http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&archive=nieskonczonosc-drog&photo=zr_E_01_0030

De 4 de fevereiro de 2023 a 25 de março de 2023, estive em cartaz a exposição *Zofia Rydet: Endlessly Distant Roads*, na Galeria Raster, em Varsóvia. A exposição reuniu 40 fotografias desse ciclo raramente apresentado.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Disponível em: <https://goout.net/en/zofia-rydet-nieskonczonosc-dalekich-drog/szdtncv/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

2.4.11 Zapis socjologiczny ou Registro Sociológico 1978-1990

*No momento estou trabalhando em uma maquete de um livro sobre um mundo em extinção – por exemplo, o campo, que quase não existe em sua forma antiga, casas antigas em ruínas e pessoas idosas vivendo nelas. Há um pouco de lirismo e encanto nisso, embora, na verdade, seja pobreza; é preciso preservar algum traço do que já foi. Pois a fotografia é uma luta contra a morte, contra o desaparecimento. Só a câmera pode parar o tempo.*¹⁶⁶

ZOFIA RYDET

Corria o ano de 1967 quando Rydet concedeu essa entrevista em que descreveu o trabalho que a ocupava naquele momento. Ela gestava o que viria a ser, muitos anos depois, o *Registro Sociológico*, obra máxima que a fotógrafa nos legou. São milhares de fotos, sobretudo, de interiores de casas das vilas rurais polonesas, numa repetição desconcertante de cenas que, à primeira vista, parecem iguais. Apenas à primeira vista. Os personagens e os objetos que transbordam das fotos pertencem a um mesmo espaço-tempo, daí a sensação inicial de repetição, mas em cada foto descobrimos algo único.

Nessa entrevista, Rydet se refere à necessidade de preservar os traços do que já foi, único caminho para impedir o desaparecimento. O que ela tinha em mente no final da década de 1960 e que se materializou entre 1978 e 1990, certamente, não é mera busca pelas raízes da própria identidade, nem mesmo uma viagem nostálgica ao passado.

O próximo capítulo trata dessa obra, levando em consideração as muitas leituras feitas sobre a fotógrafa, sua obra e as relações com a fotografia que fora produzida e que se produzia então, o período histórico em que viveu e produziu e o país em que nasceu, viveu, produziu e morreu. Mas não deixa de considerar o meu entrelaçamento com o mundo e com o objeto de pesquisa, o que me conduziu a uma abordagem fenomenológica do *Registro Sociológico* para levar

¹⁶⁶ Zofia Rydet, em entrevista concedida a Juliusz Garztecki. 1967. Disponível em: <http://www.zofiarydet.com/en/pages/research/interview/juliusz-garztecki>. Acesso em: 13 jun. 2022. No original: “At the moment I am working on a mock-up of a book on a vanishing world – for example, the countryside, which almost does not exist in its old shape, about ancient, crumbling cottages and old people living in them. There is a little bit of lyricism and charm in it, although in fact it was poverty; you have to preserve some trace of what once was. For photography is a struggle against death, against disappearance, only the camera can stop time”.

a cabo esta pesquisa. Teria sido necessário dedicar mais tempo de leitura e estudo para compreender com a profundidade devida essa corrente de pensamento, inaugurada por Edmundo Husserl (1859-1938) na virada do século XIX para o XX e desenvolvida por Jean Paul Sartre (1905-1980), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Martin Heidegger (1889-1976), Hans Georg Gadamer (1900-2002) e Paul Ricœur (1913-2005) ao longo de todo o século XX, alcançando a primeira década do século XXI. Assim, reconheço que o esforço dedicado à fenomenologia foi reduzido, porém suficiente para não deixar que esta pesquisa resvalasse para um subjetivismo simplista e egocêntrico. Recorrer à fenomenologia significou, antes, a busca de orientação para o estudo intencional de um fenômeno – as fotografias que Rydet fez para o *Registro Sociológico* – que se manifestou à minha consciência e a intuição de que o produto da pesquisa seria algo feito em camadas, que se sobreporiam à medida que a percepção se alargasse, e algo que estaria fundido com quem eu sou, o que penso, o que quero, o que imagino, o que sinto e, sobretudo, o que se torna visível para mim.

[...] a coisa, tal como me é dada pela percepção, está sempre aberta a horizontes de indeterminação, 'indica de antemão uma variedade de percepções, cujas fases, passando continuamente de uma a outra, se fundem na unidade de uma percepção'. É por isso que jamais a coisa me pode ser dada como um *absoluto*, pois encerra 'uma imperfeição indefinida concernente à essência inextinguível da correlação entre coisa e percepção de coisa'. No decurso da percepção, são retocados os sucessivos esboços, e pode um novo perfil vir corrigir o perfil precedente, sem haver qualquer contradição, uma vez que o fluxo de todas estas silhuetas se funde na unidade de uma percepção. Assim, acontece que a coisa emerge através de retoques sem fim.¹⁶⁷

Que aconteceria se eu contasse, não somente com minhas visões de mim mesmo, mas também com as que outrem teria de si e de mim? Meu corpo, como encenador da minha percepção, já destruiu a ilusão de uma coincidência de minha percepção com as próprias coisas. Entre mim e elas, há, doravante, poderes ocultos, toda uma vegetação de fantasmas possíveis que ele só consegue dominar no ato frágil do olhar.¹⁶⁸

¹⁶⁷ LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2017. p. 29-30.

¹⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. 5. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 22.

3 O REGISTRO SOCIOLOGICO DE ZOFIA RYDET

*Estas minhas viagens (sem carro) e encontros com várias pessoas não perderam nada do seu fascínio. Eu uso minha câmera para tirar deles o que há de mais fascinante, o que há de surpreendente e de beleza fora do convencional, e tenho a profunda esperança de conseguir comunicar isso aos outros, compartilhando o que eu mesmo vivo.*¹⁶⁹

ZOFIA RYDET

A realidade imaginada, registrada e documentada com imagens conduz irremediavelmente nosso olhar. Em algum momento, compreendemos, ao olhar imagens, que “o mundo à nossa volta é um mundo narrativo [e] que as imagens e os eventos são parte de uma história que estamos compelidos a seguir ao mesmo tempo que a criamos”.¹⁷⁰ São vestígios do passado, guardiães de memórias.

[...] existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, para dizê-lo de outra maneira: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da experiência temporal.¹⁷¹

Esse destino inescapável nos leva a criar e recriar histórias a cada vez que olhamos e interrogamos um tipo especial de imagens: a fotografia. E então a compreendemos – ou não. Pelo sim, pelo não, fotografias continuam a ser produzidas, armazenadas, observadas e tornadas imprescindíveis ou banais, em geral, firmadas no propósito de não deixar morrer momentos e cenas da vida ante a evanescência e a finitude, o que conduz a um gesto que confirma a

¹⁶⁹ Zofia Rydet – *About my work*. Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/sociological-record/notes/o-swojej-tworczosci>. Acesso em: 13 maio 2023. No original: “These trips of mine (without a car) and meetings with various people have lost none of their fascination. I use my camera to take what is most fascinating from them, what is astonishing and unconventionally beautiful, and I have the profound hope that I manage to communicate this to others as well, thus sharing what I myself experience”.

¹⁷⁰ MANGUEL, Alberto. *Encaixotando minha biblioteca* – uma elegia e dez digressões. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p.141.

¹⁷¹ RICŒUR, *op. cit.*, p. 93.

suspeita humana de que “imagem é o que sucede a tudo o que morre”.¹⁷² Muitas vezes, são esquecidas, perdidas ou destruídas em consequência de contingências da vida pessoal ou de incêndios e outras catástrofes que destroem instituições dedicadas a arquivar a história e preservar a memória, o que, enfim, cumpre em definitivo a maldição de que “Todas as imagens vão desaparecer”.¹⁷³

O horror que o desaparecimento encerra me conduz a pensar em Bioy Casares e em sua curiosa antecipação tecnológica a que ele chamou de *A invenção de Morel*.¹⁷⁴ Publicado pela primeira vez em 1940 e adaptado para o cinema em 1974, sob a direção do diretor italiano Emidio Greco, o livro convida a uma reflexão sobre o sentido da realidade, a (in)consistência da imagem e a finitude da existência, tudo isso por meio de um artefato imperfeito e promissor na sua capacidade de vencer os limites do tempo e do espaço.

Até que consigamos superar os obstáculos técnicos que nos separam da ilha que guarda tal invenção, a fotografia põe em contato sujeitos improváveis, ignorando limites temporais e espaciais, enquanto os estudos sobre fotografia buscam produzir um conjunto de conhecimentos que aborde o meio em si, examine seu caráter evolutivo, suas propriedades socioculturais, suas relações com a arte e com as artes, a variedade de papéis que desempenha, o futuro que o aguarda e um contrato que se estabelece entre o fotógrafo e o fotografado e tem no público o fiador da imagem e na escolha do método de trabalho do fotógrafo sua consignação.

Zofia Rydet, fotógrafa e artista polonesa, impressiona pela importância de sua obra, em especial da última que realizou – *Registro Sociológico* –, e que é o mote principal deste capítulo, mas também pelo seu irrefreável desejo de fotografar, desejo que, segundo o historiador de arte australiano Geoffrey Batchen, ultrapassa a invenção de aparatos fotográficos, não se explica pela psicanálise nem por epistemologias, mas sempre esteve presente, independentemente do instrumento de produção de imagem que o ser humano decida utilizar e mesmo antes da data histórica de 1839.¹⁷⁵

¹⁷² LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino* – teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. p. 197.

¹⁷³ ERNAUX, Annie. *Os anos*. São Paulo: Fósforo, 2021. p. 7.

¹⁷⁴ CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

¹⁷⁵ BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos* – la concepción de la fotografía. Barcelona: FotoGGrafía, 2004.

Esse desejo ardente de fotografar que moveu Rydet ao longo de sua carreira artística resultou no mundo que o *Registro Sociológico* narra, para além de descrever, e que nós, espectadores, absorvemos e recriamos, ao observarmos objetos e personagens que compõem as fotografias desse imenso arquivo de imagens do interior das casas das vilas rurais da Polônia da segunda metade do século XX.

Nas seções que seguem, apresento o *Registro Sociológico*, nos limites de certas particularidades da obra. Começarei discutindo o aspecto que parece atrair, de início, todos os olhares, inclusive o da própria fotógrafa, e nessa discussão reside a reflexão de maior peso da tese, visto que é onde tentei um mergulho mais acadêmico-filosófico sobre o objeto de pesquisa. Apoiei-me em autores que apontaram para direções que julguei convergentes com a pesquisa e aventurei-me a voos mais pessoais também, na esperança de dotar a tese de algum traço de originalidade – afinal muito já foi escrito sobre Zofia Rydet e seu *Registro Sociológico*, ainda que nenhum trabalho tenha sido feito no Brasil ou em língua portuguesa – que fuja às “platitudes” divulgadas pelos críticos da obra de Rydet, segundo Adam Mazur.¹⁷⁶

As seções que seguem tratam dos temas: (i) a visualidade e os objetos com seus proprietários; (ii) de 1967 a 1978 – entre a concepção do projeto e o início dos trabalhos; (iii) as vilas polonesas fotografadas; (iv) o método de trabalho de Zofia Rydet no *Registro Sociológico* – que, mais tarde, num projeto de pesquisa de Pajaczkowska e Augustynska-Martyniak, foi repetido e acabou por revelar desdobramentos que ajudam a compreender a dimensão do *Registro Sociológico*; e, por fim, (v) a organização do acervo.

¹⁷⁶ MAZUR, Adam. *Talvez a maior fotógrafa polonesa*. Questões de pesquisa sobre vida e obra de Zofia Rydet. 2020. Disponível em: <https://niezlasztuka.net/ksiazki/adam-mazur-zofia-rydet-byc-moze-najwieksza-polska-fotografka/>. Acesso em: 10 fev. 2023. Esse artigo é parte de um livro em formato impresso e digital editado por Stefan Czyżewski, Mariusz Gołąb, Wydawnictwo UŁ, na Universidade de Łódź, em 2020, cujo título em polonês é *Zofia Rydet po latach 1978-2018*. O e-book me foi gentilmente cedido pelo setor de vendas da Universidade de Łódź.

3.1 Os objetos e seus proprietários

Minha suposição inicial era: os objetos, no interior, são mais importantes. Uma pessoa é apenas um elemento que define esse interior, ela tem que ser estática, como se ela própria fosse um objeto, então tem que sentar na frente da câmera e olhar na lente; as fotos serão sempre tiradas com a mesma câmera e lente, sob a mesma iluminação e mais ou menos do mesmo ponto de vista. Afinal, era para ser o registro mais simples, objetivo, autêntico da realidade existente, feito a uma distância bacana.¹⁷⁷

ZOFIA RYDET

O *Registro Sociológico* tornou-se a obra mais relevante de Zofia Rydet. Concebida no final da década de 1960, só seria iniciada em 1978. Pelos relatos da própria fotógrafa, o projeto nasceu da observação de objetos pessoais que trabalhadores levavam para compor seus ambientes de trabalho. Rydet se impressionou com a forma como a escolha e a disposição desses objetos definiam seus proprietários estética, religiosa e politicamente. Partiu, então, desse ponto em busca de fotografar todos os lares poloneses, destacando a presença de objetos no interior das casas. Ela estava certa de que os objetos comporiam seu *Registro Sociológico*, grande arquivo que, inicialmente, pensei em chamar aqui de “enciclopédia de objetos pessoais”.

Levada pelas mãos da fotógrafa, adotei o hábito de olhar para os objetos pessoais nas fotografias do *Registro Sociológico* com os olhos dela, mas também onde quer que eu estivesse, o que me conduziu à necessidade de compreender a relação que se estabelece entre proprietário e seus objetos a ponto de estes, a julgar que Rydet estivesse correta na sua interpretação, definirem aqueles. Sim, a interpretação de Rydet encontra apoio na filosofia e em pesquisas acadêmicas da sociologia, da antropologia, da história da arte, e os pesquisadores nos dão inúmeros exemplos e explicações que não só vão ao

¹⁷⁷ Zofia Rydet – *About my work*. Disponível em:

<http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/sociological-record/notes/o-swojej-tworczosci>. Acesso em: 10 jan. 2023. No original: “My initial premise was: the objects and interiors are most important, while the people are only a facet that defines the interior, they are to be static, as if objects themselves, and so they have to sit facing the camera and stare into the lens; the photographs always have to be taken with the same camera, the same lighting, and more or less the same point of view. After all, this was to be a simple, objective, authentic record of the existing reality, taken from a detached perspective”.

encontro da percepção da fotógrafa, como também apontam para relações que Rydet foi percebendo à medida que seu conjunto de negativos aumentava.

*O homem, que deveria ser apenas mais uma parte do todo, acabou se tornando o mais importante, e seu olhar direto para a lente criou um elo muito forte entre nós: modelo-câmera-fotógrafo. O modelo percebeu a **gravidade do momento** ao olhar diretamente para a câmera, que estava sendo imortalizado, a captura de sua personalidade ou até de si mesmo, que estava sendo enobrecido para se tornar uma espécie de símbolo, embora ele próprio não fosse um grande homem. A fotógrafa era uma poderosa mágica com a habilidade de parar o tempo, derrotando a hidra do tempo por um breve segundo. A câmera era o instrumento principal, uma caixa encantada que podia congelar uma imagem no tempo.*¹⁷⁸

ZOFIA RYDET

Desses pensadores, reuni argumentos para defender o ponto de vista que, influenciada pelo olhar de Rydet, adotei como meu centro de maior interesse na pesquisa: os objetos e os personagens das fotografias do *Registro Sociológico* formam um todo indissociável dentro de uma narrativa fotográfica de um país – a Polônia –, num momento histórico específico, que vai do final dos anos 1960 até o começo dos anos 1990, período de gestação e realização do *Registro Sociológico*. Esse todo indissociável contribui para a irrupção de memórias que pode ocorrer no íntimo de qualquer observador, mesmo de um completo desconhecido e desconhecedor da fotógrafa, dos personagens e dos objetos que se veem nas cenas. Apoio-me em Merleau-Ponty para olhar para esse fenômeno, ciente do indivíduo que sou e da minha percepção possível.

¹⁷⁸ Zofia Rydet – *About my work*. Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/sociological-record/notes/o-swojej-tworczosci>. Acesso em: 10 jan. 2023. No original: “A man, who was meant to be just another part of the whole, turned out to be the most important, and his staring directly into the lens created a very strong link between us: model-camera-photographer. The model realized the “gravity of the moment” in staring straight into the camera, that he was being immortalized, the capturing of his personality or even himself, that he was being ennobled to become a symbol of sorts, though he himself was not a great man. The photographer was a powerful magician with the ability to stop time, defeating the hydra of time for a brief second. The camera was the main instrument, an enchanted box that could freeze an image in time”.

Parece, doravante, impossível limitarmo-nos à certeza íntima daquele que percebe: vista de fora, a percepção desliza por sobre as coisas, e não a toca. Quando muito se dirá, se se quer fazer jus à perspectiva da percepção sobre si mesma, que cada um de nós tem um mundo privado: tais mundos privados não são “mundos” a não ser para seu titular, eles não são o mundo.¹⁷⁹

De um desses estudiosos, adotei um posicionamento que funcionou como meu colete salva-vidas, para que eu não me afogasse num mar de pensamentos e ideias. Com Daniel Miller, aprendi que eu partia da noção de objeto – ou treco, como ele prefere – para ascender até a cultura e a filosofia: “Mas o ar é rarefeito lá em cima, o lugar é frio e solitário. A maior parte do tempo, preferiríamos falar do que chamamos senso comum e sermos o que filósofos (e outros) consideram extremamente vulgar”.¹⁸⁰ Ocorre que “subir a montanha da filosofia é importante para uma revelação rápida de como as **coisas** ‘realmente’ são. Mas não queremos viver lá em cima”.¹⁸¹ Essa ambiguidade que um trabalho acadêmico impõe exige uma tomada de decisão nem sempre fácil e certa, mas me senti empaticamente acolhida por essas palavras do antropólogo britânico. E foi a partir de então que me senti mais segura para me apoiar nas teorias, sem que isso significasse me passar por uma teórica; entendi que poderia acessar “o ápice [onde] estão os sábios intelectuais, que podem contemplar a transcendência num idioma mais filosófico”,¹⁸² sem deixar de ser aquela que observa as fotografias de Zofia Rydet e, no íntimo, não abandona seu próprio repertório pessoal, nem mesmo se assim o desejasse, ao mesmo tempo em que responde à interpelação que lhe é feita quando se põe “dentro” das casas polonesas fotografadas.

Antes de passar aos sábios que me sustentam neste trabalho, volto à palavra “coisa” que grifei do excerto do antropólogo britânico para esclarecer o que vamos aqui entender como coisa ou troço ou treco: é o “algo” que não contém o “alguém”. Mais precisamente, vamos nos ater aqui aos objetos.

¹⁷⁹ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁰ MILLER, D. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 104.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 104-105. Grifo meu.

¹⁸² *Ibidem*, p. 112.

Nossa primeira verdade – aquela que nada prejudica e não pode ser contestada – será que há presença, que “algo” lá está e lá está “alguém”. Antes de passarmos ao “alguém” perguntemos, pois, o que é o “algo”. Este algo a que estamos presentes e aquilo que nos é presente são [...] **as coisas**, e aparentemente todos sabem o que se deve entender por isso.¹⁸³

O primeiro estudioso que veio em meu socorro foi Biagio D’Angelo, orientador desta pesquisa, que sugeriu a leitura do artigo “Objetologia – o discurso e o estatuto do objeto na história da arte entre contemplação e precariedade”, publicado em 2016.¹⁸⁴ Com ele aprendi outra forma de olhar os objetos: para além de sua materialidade tangível, a visualidade; para além de sua utilidade, um problema estético: “coisas mortas com valor de vivas, que aspiram a ser **contempladas**”.¹⁸⁵ Impôs-me, assim, a urgência de refletir sobre, antes dos objetos, o sentido da visão e o que fazemos dele quando tratamos de artes visuais e imagens.

Contemplar, segundo o dicionário Houaiss,¹⁸⁶ é um ato da visão que se reveste de uma especificidade que ultrapassa o olhar. É um modo de ver.



The image shows a screenshot of the Houaiss dictionary website. At the top, there is a search bar containing the word "contemplar" and several navigation icons. Below the search bar, the results section is titled "Resultados" and shows a checkmark next to "contemplar" with the label "verbo". The main entry for "contemplar" is displayed, including its grammatical classification as a verb and several numbered definitions with example sentences. The definitions are: 1. t.d. e pron. fixar o olhar em (alguém, algo ou si mesmo), com encantamento, com admiração; 2. t.d. observar atentamente; analisar; 3. t.d. levar em consideração; considerar; abranger; 4. t.i.int. (prep.: em) aprofundar-se em (reflexões, pensamentos); meditar; 5. t.d. fazer suposições sobre; imaginar; 6. t.d.bit. (prep.: com) conceder (algo) a (alguém), como prêmio, prova de consideração etc. Below the definitions, there is a section for "sinônimos" which lists "ver sinónimia de vigiar".

Figura 36 – Verbetes "contemplar" do dicionário Houaiss

¹⁸³ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 159.

¹⁸⁴ D'ANGELO, Biagio. Objetologia. *Revista de Design, Tecnologia e Sociedade*, Brasília, v. 3, n. 1 p. 16-25, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/design-tecnologia-sociedade/article/view/13663/11986>. Acesso em: 3 dez. 2019.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 16. Grifo meu.

¹⁸⁶ Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#2. Acesso em: 5 mai. 2023.

A visão precede a palavra. A criança olha, vê e reconhece, antes de saber falar. Mas é também noutro sentido que a visão precede a palavra: é ela que nos situa no mundo circundante. Explicamos o mundo através da palavra, mas palavras nunca poderão contrariar o fato de que o mundo nos envolve. A relação entre o que vemos e o que sabemos está sempre aberta.¹⁸⁷

O problema da visualidade é recorrente nos estudos de arte e tem vínculo estreito com os estudos de tempo e memória. Justamente por estarmos tratando aqui das artes visuais, a visualidade ocupa espaço de destaque nas reflexões e discussões que aqui se apresentam e preparam o terreno de onde brotarão considerações sobre tempo e memória, sobre o que é visível e o que é invisível e sobre a propriedade humana de pensar, também, por imagens, sem perder de vista que o foco aqui recai sobre as fotografias do *Registro Sociológico*, uma obra de arte e, como tal, observada de acordo com o que ensina Jacques Rancière em *O destino das imagens*¹⁸⁸ e em *O trabalho das imagens*: “As imagens da arte não são o reflexo das coisas, mas operações sobre o visível, destinadas a construir modos de visibilidade inéditos”.¹⁸⁹

Em *A máquina de esperar – origens e estética da fotografia moderna*, Mauricio Lissovsky discute a ideia de que haveria uma atividade inconsciente ligada diretamente à percepção visual.¹⁹⁰ Segundo o historiador, essa questão foi proposta, pela primeira vez, por Herman von Helmholtz, no século XIX, assim resumida: na base psicológica da percepção, há inferências inconscientes. No século seguinte, Rosalind Krauss estendeu a proposição de Helmholtz ao afirmar que a visão humana perde parte de sua confiabilidade em decorrência de uma limitação imposta pelo inconsciente ótico. Em outras palavras, o inconsciente ótico emerge de um conflito com o que é interno ao sujeito, e a percepção fica limitada.

Walter Benjamin introduziu na questão um elemento – a técnica – que, a partir de meados do século XIX, alterou a ideia da existência de um inconsciente na percepção visual: “Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a

¹⁸⁷ BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 15.

¹⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

¹⁸⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens – conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021. p. 9.

¹⁹⁰ LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar – origem e estética da fotografia moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

psicanálise revela o inconsciente pulsional”.¹⁹¹ Ao fazer essa afirmação, não sem causar polêmica, Benjamin considerava a presença inquestionável da câmera fotográfica: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”.¹⁹²

Diferentemente do filósofo alemão, que atribuiu à fotografia a capacidade de revelar o inconsciente óptico, John Berger defende que:

A percepção visual humana é um processo muito mais complexo e seletivo do que aquele que um filme registra. Não obstante, tanto as lentes da câmera quanto o olho registram imagens – devido à sua sensibilidade à luz – em grande velocidade e ante um evento imediato. O que a câmera faz, no entanto, e que o olho nunca poderá fazer, é **fixar** a aparência daquele evento. Ele isola aquela aparência específica do fluxo de aparências e a preserva, talvez não para sempre, mas por todo o tempo em que existir o filme.¹⁹³

A afirmação do crítico inglês introduz na discussão o tempo, a memória e o caráter político da visibilidade e, sobretudo, da invisibilidade: “A câmera salva um conjunto de aparência da inevitável [...] supressão das aparências que se seguem. Ela as mantém imutáveis. E, antes da invenção da câmera, nada poderia fazer isso, exceto [...] a faculdade da memória”.¹⁹⁴ A câmera preserva, segundo o crítico, uma memória cindida de toda experiência vivida, logo não poderia guardar o significado original do que foi registrado; e elege o que será preservado, portanto, o que será visível, e o que não será preservado, portanto, tornado invisível.

Se hoje podemos olhar para os milhares de fotografias que compõem o *Registro Sociológico*, é com essa consciência de que o que ali é visível são vestígios do passado, imagens que contribuem para a memória como ato de lembrar, em oposição ao ato de esquecer, memória que pode ser, inclusive, a de um indivíduo estranho, desconhecido, já que qualquer pessoa pode observar essas fotografias, que talvez funcionem como gatilho para memórias pessoais. Nesse sentido, as fotografias do *Registro Sociológico* se inscrevem no tempo –

¹⁹¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹² *Ibidem*, p. 94.

¹⁹³ BERGER, *op. cit.*, 2017. p. 77. Grifo do autor.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 77.

que não é seu tempo original –, mas no tempo da narrativa que constroem no interior do arquivo que constituem e no interior daquele que as olha.

Zofia Rydet tinha em mente fotografar todos os lares poloneses. Esse objetivo, certamente, não era fruto de outra coisa senão de uma atitude política que questiona as diferentes maneiras de pessoas – incluindo sua atividade profissional, sua morada, seus objetos pessoais, suas roupas e suas aparências – participarem de um mundo comum, “resultado de toda uma estruturação do perceptível, do dizível e do pensável”.¹⁹⁵ Decidir que todos os lares deveriam ser fotografados é, portanto, desejar mostrar todo um povo não por ser massacrado ou inferiorizado, mas porque assim se evidencia:

[...] o lugar que essas populações ocupam na organização dominante do visível – e do invisível [...], a primeira injustiça que rege o mundo da desigualdade, aquela que afeta a própria participação em um mundo sensível comum: há um pequeno número de pessoas que vemos e ouvimos e existe uma massa indistinta dos que não vemos nem ouvimos.¹⁹⁶

A visibilidade ou invisibilidade, porém, propõem outro problema, a ser considerado: sua história, sua utilidade, sua presença na arte, sua presença, enfim, na vida humana desde um passado muito remoto.

Os objetos têm longa história. A leitura de D’Angelo me apresentou o filósofo polonês Krzysztof Pomian, em cuja nave o leitor viaja no tempo da história e da história dos objetos, nas suas respectivas categorias, de acordo com sua utilidade, aspecto que pincei da profunda e extensa exposição que o polonês apresenta.¹⁹⁷ Segundo esse autor, há dois grandes grupos de objetos: os *úteis* e os *semióforos*, ou seja, aqueles que não têm utilidade. Aqui, vou me limitar a fazer algumas considerações sobre esse segundo grupo, considerando que não é objetivo deste capítulo repassar a interessantíssima história dos objetos, mas buscar atalhos que me levem de volta aos objetos fotografados por Rydet dentro das casas polonesas.

Para o filósofo polonês, no grupo dos *semióforos*, os objetos subdividem-se em mobiliário funerário, oferendas aos deuses, relíquias e acervos de

¹⁹⁵ RANCIÈRE, *op. cit.*, 2021. p. 10.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁹⁷ POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Vários autores. *Enciclopédia Einaudi 1: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa Da Moeda, 1985, p. 51-86.

ocupantes de cargos de poder, como reis e príncipes. Tais objetos se oferecem ao olhar, mas não ao toque, e não têm outra utilidade que não serem perpetuamente olhados e admirados. A história, porém, se incumbiu de mostrar que todos esses objetos, sempre tão protegidos por rígida interdição, em algum momento, foram pilhados e comercializados, mudando de estatuto e passando a importar pelo seu valor econômico: sua utilidade passa, nesse processo, a ser a da mercadoria, do mundo do capital.¹⁹⁸

Também as coleções são mantidas fora do circuito econômico, em locais fechados, mas expostas ao olhar. Diferentemente dos chamados *semióforos*, a presença de coleções particulares em atividades comerciais é legalmente possível e costuma movimentar muito dinheiro. A origem dos objetos que constituíram e constituem algumas coleções, especialmente as de grandes museus, sobretudo na Europa, é que pode ser posta em questão. Prevista pela ONU e cada vez mais reivindicada pelos países do Sul, a restituição de patrimônio histórico roubado pelos colonizadores tem produzido reflexões importantes, não só pelo valor econômico de obras de arte de valor inestimável, mas também pelo aspecto político envolvido.¹⁹⁹ Ao longo da história da colonização de territórios no hemisfério Sul, a prática de roubo e tráfico ilegal de patrimônios culturais atendeu fins altamente lucrativos. Para além desse valor que se conta em somas de dinheiro, essa prática incluía destruir, danificar e desaparecer com patrimônios culturais com o objetivo de apagar memórias e identidades, ao mesmo tempo em que se afirmava a supremacia de um povo sobre outro.²⁰⁰ A violência histórica contida nessa prática exige hoje reparação e repatriação de conjuntos inteiros de patrimônios, mas também da memória e da identidade de povos.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ BUENO, Mariana Pimenta. Museu e colonialidade: a repatriação museológica como instrumento de luta. *Revista Neiba*, Cadernos Argentina-Brasil, Rio de Janeiro, v. 8, p. 1-20, 2019.

²⁰⁰ ARAÚJO, Manuel Augusto. A devolução do património saqueado pelos impérios coloniais. *Abri!l*, 5 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.abrilabril.pt/cultura/devolucao-do-patrimonio-saqueado-pelos-imperios-coloniais>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Todas as colecções estudadas cumprem uma mesma função, a de permitir aos objectos que as compõem desempenhar o papel de intermediários entre os espectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores (se os espectadores são invisíveis, trata-se do mundo visível e vice-versa).²⁰¹

Voltar ao visível e ao invisível me conduz agora a um autor que discutiu a visibilidade na literatura – Italo Calvino –, dado o risco permanente da invisibilidade, mas não aquela discutida acima:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, [...] de **pensar** por imagens.²⁰²

O exercício de olhar as fotografias do *Registro Sociológico*, seus objetos e personagens, não garante a visibilidade como algo aprioristicamente dado pelo simples fato de já estarmos diante de imagens. Se essas fotografias mobilizam e incitam a refletir sobre o que se dá a ver, então são o canal pelo qual se propõe a comunicação entre mundos que só se cumpre se, da sua perspectiva, o espectador se capacita a pensar por imagens e, a partir delas, alcançar outras visões que se projetam diante de seus olhos, ou seja, acionar a imaginação.

Ó imaginação, que tens o poder de te impores às nossas faculdades e à nossa vontade, extasiando-nos num mundo interior e nos arrebatando ao mundo externo, tanto que mesmo se mil trombetas estivessem tocando não nos aperceberíamos; de onde provêm as mensagens visíveis que recebes, quando essas não são formadas por sensações que se depositaram em nossa memória?²⁰³

²⁰¹ POMIAN, *op. cit.*, p. 67.

²⁰² CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 107-108. Grifo do autor.

²⁰³ *Ibidem*, p. 98.



Figura 37 – RYDET, Zofia. **Zapis Socjologiczny 1978-1990**. Black and white film 24x35 mm. 1982. Series: People in interiors. Region: Chochołów. People in photograph: Karol Skorusa. Disponível em: http://zofiarydet.com/zapis/en/photo?page=11&preselect=off&sets=1&photo=zr_02_008_40.

O ambiente interno de uma casa visitada por Rydet em Chochołów, sul da Polônia, em 1982, prende meu olhar por um tempo maior que o esperado e põe em intersecção o mundo que vejo na fotografia e o mundo de onde venho. A cena mobiliza meus sentidos em busca de conformar uma percepção que faça sentido. Para onde levam as portas que se abrem ao olhar no centro da fotografia? Que interior desejo adentrar? Por que os inúmeros objetos que vejo na cena não são suficientes ao meu olhar e me conduzem para alcançar outros espaços, invisíveis, mais profundos, que me convidam a penetrar o segredo das coisas e das pessoas? O que vejo e o que entrevejo? O que imagino?

Por certo, a menor retomada da atenção me convence de que esse outro que me invade é todo feito de minha substância: **suas** cores, **sua** dor, **seu** mundo, precisamente enquanto **seus**, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?²⁰⁴

²⁰⁴ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 24. Grifos do autor.

Esqueço as portas e fixo de novo o olhar nos objetos e em Karol Skorusa, nome que agora sei que pertence ao homem que contraria Rydet e não olha para a câmera. Olha para um objeto em especial: o cajado que se tornou uma extensão do seu corpo, como adjutório para andar, e cuja extremidade superior em forma de meio círculo se amolda bem à mão e suporta o peso do corpo já velho e cansado.

Meu ser hermenêutico se mobiliza e recebo Karol Skorusa e sua casa de acordo com minha “capacidade de acolhimento que [...] se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte”.²⁰⁵

Houve um tempo em que Karol Skorusa não precisava desse cajado. Outros objetos que lhe eram caros, ele mesmo organizava em prateleiras, gavetas e dependurados nas paredes e no teto. Era o tempo em que ele saía para trabalhar e precisava de tralhas para explorar a terra. Ao lado das tralhas, pratos de porcelana, fotografias, calendários. Tento reconhecer alguns objetos sobre um aparador, logo abaixo dos pratos, em vão. Serão livros?

Concluo que os objetos que vejo, reconhecendo-os ou não, se oferecem ao olhar, mas certamente não têm nenhum interesse para outra pessoa, além de Karol Skorusa, cuja vida deve ter transcorrido no anonimato. Não têm valor financeiro, tampouco encontrariam espaço em coleções ou acervos. Não são feitos de material nobre nem pertenceram a um rei. No máximo, empoeirariam numa banca de um mercado de pulgas enquanto esperam um curioso que os examine e considere pagar por objetos velhos e de pouco valor. Ao mesmo tempo, têm valor inestimável para o proprietário: são seus objetos pessoais.

A socióloga francesa Violette Morin²⁰⁶ se ocupou desses objetos pessoais, pertencentes a pessoas comuns. Para a socióloga, os objetos pessoais se dividem em *biográficos* e *protocolares*. Isto é, alguns objetos são mais especiais que outros, de modo que os protocolares são aqueles que passam pela vida das pessoas sem deixar marcas, enquanto os biográficos são aqueles que deixam marcas, tanto no âmbito pessoal quanto no social. Deixar

²⁰⁵ RICŒUR, *op. cit.*, p. 132.

²⁰⁶ MORIN, Violette. L'objet biographique. *Communications*, 13, p. 131-139, 1969. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189. Acesso em: 20 jan. 2020.

marcas significa que aqueles objetos são portadores de lembranças e recordações e atuam no campo da memória, por isso formam uma categoria que não consta da lista dos semióforos de Pomian, mas compõem o que D'Angelo chama "objetologia", pertencentes ao *éthos* do "objetólogo", que não se sabe "objetólogo": "Não o sabe porque entre o objeto e o eu existe uma 'lacuna', uma 'fratura', que necessita da colaboração hermenêutica do observador para que esta 'ferida' se transforme em arte e descreva finalmente o (in)visível".²⁰⁷

Nessa categoria de objetos, ancoram-se memórias que se efetivam na sua presença constante na vida de seu proprietário por motivos afetivos – portanto, subjetivos –, e não necessariamente em razão de seus aspectos formais, objetivos. Estabelece-se, assim, uma relação estreita entre o objeto e o indivíduo que o possui, de tal modo que essas duas "vidas" já não existem de forma isolada. Elas se completam uma na outra, contêm as histórias e as memórias de si e do outro, do passado, do presente, oxalá do futuro!

Contêm as histórias... contam essas histórias... ainda que com a colaboração hermenêutica do observador, esse ser que reconstrói uma história, não de modo especulativo, mas de modo poético, destacando-a "do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada [...] a um leitor que a recebe e assim muda seu agir".²⁰⁸

A antropóloga americana Janet Hoskins²⁰⁹ é autora de um estudo em que seis mulheres e homens do leste da Indonésia narram suas próprias vidas ao falarem de seus objetos pessoais. A pesquisadora conclui que os objetos – aqui vou adotar a terminologia de Violette Morin "biográficos" – são usados por seus proprietários para construir uma identidade, por meio de um processo de identificação e "auto-historicização". Assim, segundo essa antropóloga, o objeto biográfico não é apenas uma metáfora para si mesmo, mas um pivô para a reflexividade e a introspecção, uma ferramenta para a elaboração autobiográfica, uma forma de conhecer a si mesmo por meio das coisas e também assim se dar a conhecer. O conceito de objeto biográfico, assim revisto, incorpora a noção de narrativa e permite compreender que nós narramos e nos narramos por meio

²⁰⁷ D'ANGELO, *op. cit.*, p. 24.

²⁰⁸ RICŒUR, *op. cit.*, p. 94-95.

²⁰⁹ HOSKINS, Janet. *Biographical objects: how things tell the stories about people's lives*. Nova York/Londres: Routledge, 2010.

dos objetos biográficos, mas não estabelecemos esse tipo de relação com os objetos protocolares.

Volto a Karol Skorusa e à hermenêutica de D'Angelo. Talvez ele tenha contado a Rydet a história do cajado que o impedia de olhar diretamente para a câmera, conforme pedia a fotógrafa. Rydet não precisaria usar a imaginação para explicar o cajado e sua importância para o proprietário. Talvez ela tenha ficado curiosa diante do olhar que insistia em se fixar no cajado, e não na câmera, e então perguntou, ao que o proprietário talvez tenha respondido, narrando como se deu o encontro com esse objeto. Ao narrar, muitas outras coisas ele pode ter contado. E assim Rydet deve ter ouvido histórias de como uma atividade profissional o deixou alquebrado; de como foi preciso viajar para consultar um médico, levado por uma filha que se mudara para a capital; de como o cajado tornou-se indispensável; etc. Como os entrevistados da antropóloga Hoskins, Karol Skorusa pode ter narrado sua vida e a si ao falar de um único e especial objeto, agora parte indissociável do eu.

O antropólogo britânico Daniel Miller também defende que nossos “trechos, troços e coisas” nos fazem na mesma medida em que são feitos por nós.²¹⁰ Para esse autor, as coisas e sua materialidade são parte necessária do processo que nos torna o que somos, numa construção dialética entre sujeito e objeto: nós produzimos coisas por meio do trabalho; as coisas, por sua vez, nos “forjam”. A esse processo o autor chama de objetificação, no qual sujeitos e objetos se misturam. Sua perspectiva apresenta pontos em comum com a perspectiva de Hoskins, mas toma um rumo diverso. O britânico está preocupado com toda uma cultura material em que estamos imersos, e cada vez mais.

Quanto mais mergulho na reciprocidade existente entre sujeitos e seus objetos, mais encontro homens, mulheres e personagens cujas vidas, memórias e histórias se ligam de maneira definitiva a um relógio de parede, a uma fotografia de contornos indefinidos pelo tempo, a um livro amarelado pela poeira, a um conjunto de xícaras, a uma coleção de moedas azinhavradas... E resvalo perigosamente para o personagem Jean Des Esseintes, de Huysmans, que se sentia totalmente feliz ao molhar suas torradas numa xícara de chá. Des Esseintes “bebia esse líquido perfumado em porcelanas da China, chamadas

²¹⁰ MILLER, *op. cit.*, 2013.

casca-de-ovo, de tão diáfanos e leves, e assim como não admitia senão tais adoráveis xícaras, só se servia, em matéria de talheres, da autêntica prata dourada”.²¹¹

Digo “perigosamente” porque vivemos em um tempo de hiperconsumo e de superexposição de seres rodeados por objetos, às vezes, de altíssimo luxo, e não é dessa cultura material que trato aqui, muito menos era essa a ideia de Rydet ao perceber nos objetos pessoais mais que uma quinquilharia, ou “treco”.

Objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam [...]. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles, quando apenas os aceitamos. [...] os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque nós não os vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo.²¹²

Essa espécie de “discrição” de que objetos pessoais ou biográficos se revestem para compor cenários em que se manifestam “coisas” – que não são necessariamente materiais – me parece tão curiosa e instigante quanto o mimetismo de certos animais, aquela capacidade de se tornarem “invisíveis”, estáticos, para melhor lidarem com os perigos da vida. Mas estão no cenário – vivos, atentos e preparados para enfrentar situações potenciais de risco. Os objetos biográficos nas casas fotografadas por Rydet chamam a atenção à primeira vista, mas de forma panorâmica: a sensação do espectador é de percepção de um todo, um cenário “cheio”, onde há poucos espaços vazios. Somente uma mirada mais detida é capaz de “desmontar” esse cenário em pequenas peças – análise – para, em seguida, reuni-las nesse todo – síntese. Nesse movimento dialético, tudo se põe em movimento, e o fenômeno que se apresenta à percepção ganha outro contorno. Eis como funciona a capacidade que têm os objetos de obscurecerem seu papel e só num segundo momento se mostrarem relevantes.

²¹¹ HUYSMANS, Joris-Kal. *Às avessas*. São Paulo: Penguin, 2011. p. 111.

²¹² MILLER, *op. cit.*, p. 78-79. Grifos do autor.

Pensando assim, estamos no seio de uma corrente de pensamento que ficou conhecida como estruturalismo a partir do início do século XX.

Aquilo a que comumente nos referimos como **estruturalismo**, especialmente na Europa, tem origem múltipla. É convencional e conveniente datar o seu nascimento como movimento identificável na linguística a partir da publicação do *Cours de linguistique générale* de Saussure em 1916.²¹³

Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguista e filósofo suíço, considerado pai da linguística, na verdade, não é o autor do *Cours de linguistique générale*, obra póstuma organizada a partir de um conjunto de anotações de discípulos de Saussure que assistiram aos três Cursos de Linguística Geral que o linguista ministrou na Universidade de Genebra entre 1907 e 1911. Em fevereiro de 1913, Saussure morreu, aos 56 anos de idade, ignorando que deixaria para a linguística uma obra que ele mesmo nunca escreveu. Mesmo com todos os problemas que esse modo de produção de uma obra apresenta, o *Cours* é um clássico que “tem defeituoso apenas o título, pois Saussure foi antes ‘estruturalista antes do termo’, que Mounin poderia dizer à francesa *le structuralista avant la lettre*”.²¹⁴

Em linhas muito gerais, e apenas naquilo que aqui interessa, Ferdinand de Saussure propôs a Teoria do Valor. Segundo essa teoria, os signos linguísticos devem ser vistos da perspectiva de uma relação diferencial e negativa entre si, dentro do sistema da língua. Com isso, o linguista queria dizer que um signo linguístico só adquire valor na medida em que não é outro signo qualquer: um signo é o que os outros signos não são.²¹⁵

O estruturalismo influenciou todo o pensamento das ciências humanas – sociologia, antropologia e linguística – ao longo do século XX, mantendo o fundamento saussuriano de que os elementos da cultura humana devem ser entendidos na sua relação diferencial e negativa, no bojo de um sistema ou de uma estrutura maior e mais abrangente.

²¹³ LYONS, John. Linguagem e linguística – uma introdução. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987. p. 203. Grifo do autor.

²¹⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 31. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2010. Prefácio à primeira edição brasileira, p. XXIII.

²¹⁵ *Ibidem*.

Logo, o cajado de Karol Skorusa, suas vestimentas, seu par de sapatos incomum e a maneira como organizou suas prateleiras de tampas de panelas, pratos e xícaras só fazem sentido na relação com um todo, ou um sistema, que não se circunscreve apenas no enquadramento da fotografia de Rydet, mas num contexto mais abrangente, histórico, social, cultural, religioso, político e tecnológico, em busca do qual parti em viagem para, então, ser capaz de dizer algo sobre o *Registro Sociológico* que faça sentido.

Foi com o sociólogo francês Pierre Bourdieu que o estruturalismo se revelou uma teoria capaz de explicar como as pessoas chegam a ser o que são e a ver o mundo da maneira particular como o fazem. Ao retomar, na década de 1960, o termo *habitus*, que já figurava na filosofia desde Aristóteles e a Escolástica medieval, Bourdieu dá forma a uma noção que rompe com a dualidade indivíduo X sociedade e capta a “interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, isto é, o modo como a sociedade se manifesta nas pessoas sob a forma de capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de um modo e não de outro.²¹⁶

Portanto, eu substituí a oposição comum indivíduo/sociedade por uma oposição construída, uma oposição entre o social no estado incorporado que chamo de *habitus* e o social no estado objetivado que chamarei de coisa social ou mecanismo social ou campo. Parece-me que uma das consequências e uma das vantagens importantes dessa substituição é fazer desaparecer esse problema do indivíduo e da sociedade que dá assunto para dissertações mas que creio ser um dos grandes obstáculos epistemológicos a uma ciência social e também à pesquisa do social no individual.²¹⁷

“Na narrativa de Bourdieu, o agente-chave que nos torna característicos de nossa própria sociedade é o **treco**”.²¹⁸ Apoio-me, então, nesse conceito de *habitus* em busca de explicação do que percebo no *Registro Sociológico* e no mundo material, tanto aquele em que viveram Zofia Rydet e seus personagens quanto o nosso, que cada vez mais dá provas de se encaminhar para um capitalismo de produção e distribuição desenfreada de objetos que pouco ou

²¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *Sociologia geral – vol. 2: habitus e campo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2021.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 52

²¹⁸ MILLER, *op. cit.*, p. 82. Grifo meu.

nada tem a ver com a segunda metade do século XX, por isso demanda outro tipo de análise que não esta que aqui se apresenta.

Comecei esta seção focando os objetos visíveis nas fotografias da polonesa e buscando apoio e fundamentação teórica na filosofia, na antropologia e na sociologia. Volto ao *Registro Sociológico* mais madura do que quando conheci a fotógrafa e sua obra, que se mostram agora transformados aos meus olhos. E descubro que, pela via acadêmica, foi possível perceber algo que a fotógrafa percebeu e registrou pela via poética:

Minha intenção era capturar a realidade da forma mais simples, objetiva e autêntica. Durante o processo, percebi que meu trabalho começava a ganhar uma tonalidade diferente. Comecei a ver que essas simples fotografias expunham uma grande verdade sobre a condição humana.²¹⁹

Homens e mulheres de diferentes idades, mas sobretudo os mais velhos, passaram a dividir com os objetos não só o olhar amoroso e artístico da fotógrafa, como também o protagonismo visual no *Registro Sociológico*. Para mim, já não é possível isolar objetos de sujeitos, assim como não é possível considerar os objetos meros signos que ali estavam apenas para efeito de comunicar algo, segundo a teoria semiótica. Já não me parece real opôr pessoas e coisas no *Registro Sociológico*, nem mesmo uma hierarquização, de maneira a colocar os objetos acima ou abaixo da humanidade. O que se descortinou então, diante dos meus olhos, foi uma realidade em que objetos e pessoas exigem ser observados a partir das relações que entre eles se estabeleceram ou se estabelecem. Os objetos em profusão que antes pareciam jogar as pessoas para segundo plano nas cenas das fotografias do *Registro Sociológico* são, desde o começo dos trabalhos de Rydet, de fato, a materialidade que, em interação constante com as pessoas, ainda que apropriada, se apropria dos indivíduos, promove transformações e está na base da historicidade. E isso vale também para roupas que vestiram para se deixar fotografar, lenços, calçados, chapéus, joias ou quaisquer acessórios que eventualmente se observam nas

²¹⁹ PIJARSKI, *op. cit.*, p. 39. No original: "My intention was to detachedly capture reality in the most simple, objective, and authentic manner. During this process I realized that my work is beginning go to take on a different hue. I began to see that these simple photographs exposed a great truth about the human condition".

fotografias do arquivo, bem como para os modos idiossincráticos de organizar o espaço da casa. E tudo isso circunscrito numa estrutura social abrangente, num tempo e num país específico.

Atravessada pela consciência artística da fotógrafa e pela abordagem dos filósofos, antropólogos, sociólogos e historiadores da arte que me sustentam nesta pesquisa, me dei conta de ter seguido um pouco os passos de Rydet na descoberta, primeiro, dos objetos, depois, dos personagens e, por fim, do conjunto indissociável que objetos e personagens formam e manifestam um *habitus*. Permitindo-me uma quase fabulação poética, senti-me muito próxima a Pani Zofia²²⁰ na utopia de um trabalho: o dela, de fotografar todos os lares poloneses e, a despeito de viver sob um sistema de governo rígido, narrar uma história de uma sociedade por meio da fotografia que, creio, ela não queria deixar esquecida; o meu, de conhecer, compreender e escrever uma tese sobre uma obra grandiosa, cujas classificação e fronteiras não são fáceis de determinar. Já não considero estar diante de uma enciclopédia – a descrição cedeu lugar à narração, e a perspectiva do olhar mudou radicalmente. Essa identificação com o percurso da fotógrafa me leva, cada vez mais, a pensar que também o meu trabalho de pesquisa não será “concluído”. Será encerrado, em obediência ao tempo que dura um curso de doutorado e ao prazo dado à defesa da tese, e em atenção à necessária delimitação do objeto de pesquisa.

3.2 De 1967 a 1978 – entre a concepção do projeto e o início dos trabalhos

Foi apenas no final de sua vida criativa que Zofia Rydet produziu uma destacada obra da história da fotografia e da arte polonesa. Ela lhe deu o nome de *Zapis socjologiczny 1978-1990 ou Registro Sociológico 1978-1990*. O arquivo reúne cerca de trinta mil fotos de lares de aldeias polonesas. As imagens consistem, em sua maioria, em retratos de pessoas olhando diretamente para a câmera, tendo ao redor um cenário repleto de objetos que chamam a atenção pela variedade e pela regularidade com que aparecem nas muitas casas das mais de cem vilas visitadas por Rydet. Há também fotos de mulheres de pé na

²²⁰ “Pani”/“Pan” (senhora/senhor) é uma forma de tratamento polida usada na Polônia. Até recentemente, era necessário ser muito próximo de alguém para poder tratá-lo pelo nome.

porta de entrada de suas casas e de pessoas trabalhando, em geral, em atividades já raras nos centros urbanos poloneses da segunda metade do século XX. Todos parecem se preparar para “entrar para a história”, pois essa era a promessa que a fotógrafa fazia para convencê-los a se deixarem fotografar, promessa que, aliás, casa bem com a certeza que fotógrafa e modelos deviam ter do que eram naquele momento e do que viriam a ser em breve: idosos cientes de que “ir para o outro lado” é o destino de todos, em um momento ou outro, talvez logo após o disparo do obturador de Rydet.

O projeto era grandioso: fotografar todos os lares poloneses. Ao morrer, Rydet deixou um conjunto de negativos, muitos dos quais ainda não disponibilizados ao público, que jogam luz sobre uma fotógrafa cujo percurso artístico é verdadeiramente consistente – desde as fotografias do ciclo *Pequeno Homem*, “sem dúvida, são as pessoas o foco de sua arte”.²²¹ No *Registro Sociológico*, como já aqui antecipado, as pessoas continuam sendo importantes, mas agora em estreita relação e íntimo diálogo com seus objetos biográficos. Juntos – sujeitos e objetos –, narram mais que descrevem um povo, um tempo e uma nação. A fidelidade de Rydet a um propósito e sua idiossincrática maneira de moldar a prática artística se ancoram na consciência que ela reafirmou sempre do papel da fotografia em sua vida: “A fotografia me dá a chance de parar o tempo e superar o espectro da morte.”²²²

Em carta datada de 1967 para a amiga e também fotógrafa Krystyna Łyczywek, Rydet menciona o “conceito preliminar para um projeto documental abrangente que, onze anos depois, começaria a tomar forma”.²²³ A fotógrafa já tinha em vista o *Registro Sociológico*, ainda sem título, mas os trabalhos para o grande projeto só teriam início em 1978, quando ela já tinha 67 anos de idade e a saúde frágil.

Como já mencionado, o *Registro Sociológico* guarda identidade com as ideias já presentes em todos os ciclos de sua trajetória artística – daí a

²²¹ MAZUR, *op. cit.*, 2017, p. 85. No original: “Without a doubt, it is people who are the focus of Rydet’s art”.

²²² Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/articles/zofia-rydet-photographer-archive>. Acesso em: 17 dez. 2020. No original: “Photography gives me the chance to stop time and overcome the specter of death”.

²²³ Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/zofia-rydet>. Acesso em: 22 mar. 2021. No original: “Rydet lays out the preliminary concept for a comprehensive documentary project that would, eleven years later, begin to take shape [...]”.

importância de dedicar a cada ciclo algum espaço nesta tese. O indivíduo humano continuou sendo o tema principal da fotógrafa, assim como crianças e idosos eram, na maioria das vezes, seus personagens preferidos. A preocupação com a passagem do tempo e a finitude também se manteve, bem como a certeza de que tanto uma quanto a outra só poderiam ser detidas pela fotografia, que, para Rydet, deveria ser em preto e branco e, na maioria, retratos. Há raras fotografias coloridas, como também são pouco comuns as paisagens, com exceção dos primeiros trabalhos na forma de vista sobre conjuntos habitacionais urbanos e industriais da Alta Silésia e de ciclos anteriores ao *Registro Sociológico* já aqui apresentados.

O novo elemento que o *Registro Sociológico* traz é a concentração de Rydet no ambiente interno da casa, mostrando como as pessoas organizavam seu espaço privado e de quais objetos se cercavam. Ao convencer as pessoas a posarem para suas fotos dentro de suas casas, Rydet registrava também grande parte do conteúdo da casa.

A ideia de fotografar as pessoas rodeadas pelos seus objetos surgiu na obra de Rydet a partir do momento em que ela percebeu que o cenário composto por todo e qualquer tipo de objeto era, na verdade, uma manifestação estética, religiosa e política do(s) proprietário(s) da casa. Por meio do arranjo feito no interior da morada com objetos de decoração, fotografias, imagens sagradas, flores artificiais, tapeçarias, livros, aparelhos de rádio e de televisão etc., o(s) proprietário(s) revelava(m) a si e a suas preferências. Portanto, para Rydet, os objetos e sua disposição no ambiente privado definiam as pessoas que viviam ali. Em outras palavras, objetos dispostos sobre móveis ou dependurados nas paredes e teto não eram algo aleatório. Aí reside, portanto, o elemento original de seu percurso artístico, traço marcante da maturidade de sua obra.

Embora as fotografias mais recorrentes do arquivo sejam tipicamente retratos de pessoas em interiores, Rydet também fotografou separadamente detalhes e motivos que são parte do *Registro Sociológico*, compondo outras séries do arquivo – daí por que estabelecer as fronteiras desse projeto é uma tarefa difícil. *O Mito da Fotografia* (registro de como as fotografias funcionam nos interiores) e *Presença* (retratos do Papa João Paulo II em casas polonesas, publicados em livro em 1988, sob o mesmo título) são exemplos desses detalhes e motivos eleitos para séries específicas.

Chama atenção que entre esses detalhes e motivos, para além do conjunto de outros objetos e da presença dos personagens, Rydet tenha dado especial atenção às fotografias que encontrou nas casas fotografadas. Essas duas séries – *O Mito da Fotografia e Presença* – são a confirmação de que uma fotografia, mesmo que venha a ter *status* de obra de arte em algum contexto de espaço e de tempo, é, antes de tudo, uma prática social intimamente ligada à vida cotidiana. Foi, me parece, o que Rydet fez da fotografia no seu cotidiano de fotógrafa: depositou na fotografia, como técnica de produção de imagens, toda a sua poética, sobrepondo à prática social uma prática artística transtemporal.

Rydet fotografou fotografias, o que significa dizer que, no momento em que fotografava o porta-retratos de um casal já falecido nos diversos ambientes da casa onde viveu (*Epitafium*), ou no momento em que fotografava as tantas fotografias de família (*O Mito da Fotografia*), ou ainda quando fotografava as fotografias do Papa João Paulo II (*Presença*), Rydet olhava a fotografia como objeto capaz de transformar o conteúdo da imagem fotográfica por estar ao alcance da mão que, se desejar, pode aproximá-lo dos olhos, impactando a experiência de olhar.

Esse olhar que Rydet dirigia à fotografia aproxima-se de uma metalinguagem na medida em que, para ela, a fotografia não se assemelha a um objeto enciclopédico, mas a uma narrativa sobre a Polônia, os poloneses, suas casas e seus objetos, e também sobre si mesma, como é patente no ciclo *Traços*. É incomum que um fotógrafo problematize a própria imagem, mais raro ainda alguém que pense a fotografia como objeto de culto, assim como um objeto doméstico. Ao problematizar sua própria imagem, Rydet sublinha a questão do tempo em sua obra.



Figura 38 – RYDET, Zofia. **Zapis socjologiczny 1978-1990**. Black and white film 24x35 mm. 1978-1990. Series: Myth of photography. Region: Silesia. Place: Katowice.

Disponível em:

http://zofiarydet.com/zapis/pl/photo?page=1&preselect=off&sets=6®ions=4&photo=zr_04_05_2_05



Figura 39 – RYDET, Zofia. **Zapis socjologiczny 1978-1990**. Black and white film 24x35 mm. 1982. Series: Presence. Region: Pomerania. Place: Gdynia.

Disponível em:

http://zofiarydet.com/zapis/en/photo?page=1&preselect=off&sets=7®ions=20&photo=zr_20_014_22

*1978 foi o ano de maior sucesso. Dia após dia, chovendo ou fazendo sol, Kaśka [...] e eu corríamos para o ônibus pela manhã, e depois andávamos o dia todo a pé, sem comida, a menos que nos dessem algo ou encontrássemos uma loja para comprar algo. Tive uma tremenda colheita neste primeiro ano. Fui a Gliwice, revelei tudo, fiz as primeiras impressões e fiquei completamente deslumbrada. Muitas vezes, vejo a beleza disso não no momento da foto, mas mais tarde, quando vejo as impressões. Estou simplesmente encantada. Quando entro em uma cabana, fico tensa e muitas vezes não vejo muitas coisas, embora algumas delas eu veja imediatamente. Então pensei comigo mesmo – sim, é isso!*²²⁴

ZOFIA RYDET

Em 1978, quando Karol Wojtyła tornava-se o 264º papa a chefiar a Igreja Católica e o único polonês a ocupar o trono do Vaticano, Rydet completava 67 anos de idade. Convenci-me de que a fotógrafa percebeu, nesse momento, a chance de iniciar o maior projeto de sua vida, dado o contexto de colapso das ditaduras na Europa Central e do Leste, em parte, resultado da atuação libertária de seu conterrâneo ilustre, o já então Papa João Paulo II. As saúdes física e financeira da fotógrafa, porém, já não eram favoráveis, mesmo assim o *Registro Sociológico* começou a se concretizar. A sincronia desses dois fatos – a eleição do papa polonês e o início de um projeto em gestação durante mais de dez anos – não tem nenhum traço de coincidência, mas tinha a desvantagem de alcançar a fotógrafa já com a idade avançada. Os trabalhos no projeto se desenvolveram de 1978 a 1990. A partir daí Rydet interrompeu as viagens e viveu seus últimos sete anos organizando o arquivo físico que hoje se encontra na Fundação Zofia Rydet, em Cracóvia, no sul da Polônia, conforme detalharei na última seção deste capítulo.

²²⁴ Zofia Rydet em entrevista. Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty>. Acesso em: 3 dez. 2022. No original: “1978 was the most fruitful. Day after day, rain or shine, Kaśka [Katarzyna Augustyńska, the granddaughter of Tadeusz Rydet, Zofia Rydet’s brother] and I ran early in the morning to catch the bus, and then spent the whole day on foot, without eating, unless someone gave us some food or we found a shop where we could buy something. The first year was a bumper crop. I went to Gliwice, I developed it all, I made the first prints, and I was utterly astonished. I often saw the beauty not in the moment of taking the photograph, but later, when I was retouching the prints. I was simply delighted. When I entered a hut I was tense and often didn’t see many things, though some I caught in the first instant. So I thought “yes, this is it!”

3.3 As vilas polonesas fotografadas

O *Registro Sociológico*, ampliado até os últimos anos de vida da artista, inclui fotografias feitas em várias regiões da Polônia, com mais frequência em Podhale (há, no arquivo digital, 2.627 fotografias feitas nessa região) e na Silésia (nessa região, as fotografias do arquivo digital totalizam 2.297). As diferenças regionais se manifestam nas fotos, variando entre interiores mais modestos, porém limpos, como os da Silésia, e os de extrema pobreza e negligência, como os de Rzeszów (501 fotografias), Lublin (309 fotografias) e Suwalki (524 fotografias). Documentar as diferenças existentes nas condições de vida e nos costumes nas diversas partes do país era do interesse da fotógrafa, mas, mais que isso, Rydet se concentrava nas casas mais antigas e em tudo o que estivesse à beira da extinção. Em algumas mostras e pequenas exposições em que essas diferenças ficaram claras, especialmente a pobreza e o abandono, Rydet acabou por conquistar a antipatia de setores da República Popular da Polônia, o que não foi motivado pelo ímpeto da fotógrafa de criticar a política social do Estado, mas pelo seu desejo ardente de registrar o que via como mais importante e prestes a desaparecer.²²⁵

Rydet estava convencida de que a enorme coleção de fotografias feitas, principalmente, em casas de regiões rurais era um projeto necessário tanto para seus contemporâneos quanto para as gerações vindouras. Ela não tinha ideia de título para o projeto, então aceitou uma sugestão que aliava fotografia e academicismo: *Registro Sociológico*.

A série inteira deveria ter um título completamente diferente, mas não me lembro qual. Acho que Urszula Czartoryska surgiu com “Registro Sociológico”. Embora não seja um trabalho científico, não quero fazê-lo ‘cientificamente’. Tenho um título antigo em algum lugar das minhas anotações, mas agora é preciso chamá-lo assim, porque esse título ficou colado nele.²²⁶

²²⁵ SOBOTA, *op. cit.*

²²⁶ Zofia Rydet em entrevista. Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty>. Acesso em: 3 dez. 2022. No original: “The whole series was supposed to have had a totally different title, but I don’t remember what it was. I think it was Urszula Czartoryska who came up with *Sociological Record*. Though this is not an academic piece, and I would not have wanted it to be ‘academic’. I have the old title somewhere in my notes, but now I can’t change it, the name has stuck”.

Wojciech Nowicki, autor do livro *Zofia Rydet. Zapis Socjologiczny 1978-1990*, de 2017, critica o uso do adjetivo “sociológico”. Para ele, o trabalho de Rydet flerta com a etnografia e a antropologia, mas não com a sociologia, porque a fotógrafa não fez uma pesquisa científica, partindo de uma amostra representativa. Em uma aldeia, ela fazia dezenas de fotos, em outra, uma ou outra. Além disso, viajou pela Polônia seletivamente, limitada por seus poucos recursos financeiros e pela idade.²²⁷

Para a antropóloga polonesa Ewa Klekot,²²⁸ o *Registro Sociológico* e os métodos que Rydet usou para abordar as pessoas e convencê-las a se deixarem fotografar dentro de suas casas resultaram de sua compreensão das categorias sociológica, etnográfica e popular, fundamentadas na visão de mundo da intelectualidade polonesa, da qual Rydet era membro. Porém, o modo de interação de Rydet com o mundo rural que fotografou levou-a a transmitir entendimentos que, em vez de descrever os modos populares das aldeias, focaram na dimensão experimental e existencial de viver a vida na aldeia.

A compreensão que Nowicki revela do *Registro Sociológico* encontra maior harmonia com as contribuições de Morin, Hoskins e Miller sobre as relações que se estabelecem entre sujeitos e objetos biográficos, de modo que comportamentos, corpos, sentimentos e até sonhos humanos são mediados pelos objetos. A perspectiva antropológica adotada pelo crítico polonês guarda maior proximidade com o caráter narrativo que entendo existir no *Registro Sociológico* do que com o caráter sociológico e descritivo que Klekot parece defender como desejável nas fotografias de Rydet. De qualquer forma, falar em sociologia, antropologia e etnografia equivale a fazer referência ao mundo acadêmico, o que não parece ter sido o caso de Rydet, apesar de sua atuação como professora na Universidade da Silésia.

Podhale era um destino frequente de Rydet. Ali, a fotógrafa iniciou os trabalhos e lá voltou muitas vezes porque teria raízes familiares na região. Mas Klekot explica essa preferência de outra maneira:

²²⁷ NOWICKI, *op. cit.*

²²⁸ KLEKOT, Ewa. Between the ethnographic and material culture. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p.117-133.

O primeiro local onde Rydet iniciou a coleta de material para o *Registro* foi Podhale, região montanhosa ao pé dos Tatras, foco do mais febril fascínio da intelectualidade polonesa pelos costumes e a subsequente produção de folclores montanheses extremamente pitorescos. [...] Para um (nobre) estranho em visita a Podhale, o montanhês era “um camponês de lazer”, um companheiro durante um agradável “retiro natural”, um zelador nas trilhas rochosas, e não um problema social perigoso ou fonte de culpa persistente devido a séculos de servidão a que a nobreza havia submetido o campesinato. Ao mesmo tempo, os etnógrafos explicaram ansiosamente essa diferença por meio da história: os camponeses de Podhale nunca foram servos, e foi a servidão que causou “a melancolia do povo rural, sua apatia e ociosidade”.²²⁹

A antropóloga ainda lembra dois aspectos que explicariam a preferência de Rydet por Podhale: (i) o acesso difícil às aldeias nas montanhas facilitou a preservação das formas mais arcaicas – e, portanto, mais puras – da cultura polonesa; e (ii) no século XIX e início do XX, a Polônia testemunhou uma proliferação de produção literária que popularizou o estereótipo de Podhale e seus habitantes, “representados como camponeses, mas com a dignidade de senhores, não desgraçados pela servidão e heroicamente lutando pela independência polonesa”.²³⁰ Essa compreensão jogou luz sobre a região, sobretudo sobre Zakopane, cidade de Podhale que, desde a década de 1880, sediava o *resort* de montanha mais popular entre a intelectualidade polonesa.²³¹

Mas Rydet tinha sua própria explicação para a preferência por Podhale: “São pessoas de grande ambição [...]. O *highlander* tem orgulho de ser *highlander*. Eles têm rostos muito característicos lá, rostos muito bonitos”.²³² Essas palavras foram ditas pela fotógrafa num documentário sobre ela e

²²⁹ *Ibidem*, p. 122-123. No original: “The first location where Rydet began the collation of material for the Record was Podhale, the mountain region at the foot of the Tatras, which was the focus of the most fervent fascination of the Polish intelligentsia with the folkways and the subsequent production of extremely picturesque highlander folklore. [...] For a (noble) stranger visiting Podhale, the highlander was “a leisure-time peasant”, a companion during a pleasant “natural retreat”, a caretaker on the rock trails, and not a dangerous social problem or source of lingering guilt owing to the centuries of serfdom to which the nobility had subjected the peasantry. At the same time, ethnographers eagerly explained this difference by way of history: Podhale peasants were never serfs, and it was serfdom that caused “the rural folk’s melancholy, their apathy and idleness”.

²³⁰ *Ibidem*, p. 123. No original: “Podhale and its inhabitants, who were represented as peasants but with a lord’s dignity, not disgraced by serfdom, and as heroically, fighting for Polish independence”.

²³¹ *Ibidem*.

²³² RÓŻYCKI, Andrzej. *Nieskończoność dalekich dróg*. Podsluchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989. Filme gentilmente cedido a mim, com legendas em inglês, pela Fundação Zofia Rydet. Tradução livre das legendas em inglês.

intitulado *Nieskończoność dalekich dróg* (1989), título traduzido para o inglês como *The Infinity of Distant Roads*, do fotógrafo e cineasta polonês, nascido belarusso, Andrzej Różycki. Ao apresentar essa justificativa para sua preferência por Podhale, Rydet mantém a coerência silenciosa que marcou seus quase 12 anos de trabalhos dedicados ao *Registro Sociológico*: seu trabalho era artístico e era por meio da arte que ela se expressava e fotografava a Polônia. Além disso, seu plano era fotografar todos os lares poloneses. A totalidade do projeto, ainda que não concluída, concorreria para diminuir o peso das preferências pessoais da fotógrafa.

3.40 método de trabalho de Zofia Rydet no *Registro Sociológico*

Tenho a impressão de que nos projetos fotográficos de orientação sociológica ficamos realmente fascinados pela falta de certeza de como percebê-los, de como lê-los, de como entendê-los. [...] No entanto, essas fotos continuam a fascinar e causar discussões acaloradas mais por causa dos métodos provocativos de seus criadores do que por qualquer evidência clara ou **dados** que fornecem. Eu os observo porque a tensão entre a clareza brutal da informação visual, combinada com a poética da forma e a falta de clareza de como podemos usá-los, é fascinante e desafiadora por si só. [...] A obra de Rydet, pela forma como se apresenta – um arquivo puramente fotográfico desprovido de textos, comentários, edições ou testemunhos – é crua. [...] Mesmo que sejam registros de experiências distantes e diferentes das minhas [...] ainda permanecem tentadores e opacos.²³³

DAVID CAMPANY

Zofia Rydet desenvolveu seu projeto seguindo um passo a passo específico e repetitivo que consistia em utilizar um equipamento fotográfico simples, de operação rápida e eficiente, e viajar de um lugar para outro em busca dos personagens e suas casas que ela queria fotografar. Seu método seguia um mesmo padrão: abordagem direta e surpreendente. A fotógrafa começava com uma saudação firme e elogios à pessoa que a atendia. Contando com a tradicional hospitalidade rural, raramente Rydet encontrou rejeição, mesmo

²³³ David Campany é curador, escritor, radialista, editor e educador. Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/collections/david-campany>. Acesso em: 3 dez. 2022. Grifo do autor.

porque sua idade avançada e seu jeito frágil certamente despertavam interesse, respeito e simpatia.

Anna Beata Bohdziewicz, que acompanhou Rydet em uma viagem a Podhale dez anos depois de ela ter fotografado pessoas da região para o *Registro Sociológico*, descreve Rydet chegando a uma casa a ser fotografada: “Sua abordagem direta, voz agradável e seu jeito tímido, ou assim parecia, de falar, fizeram todos sucumbirem a ela sem uma palavra de protesto”.²³⁴

“Bom dia, bom dia! Viemos tirar suas fotos!” “Mas que fotos, por quê, para quê?!” eram as respostas habituais e tímidas. “Fotos que não custam um centavo! Fotos que o papa verá! Podemos entrar?” e, sem esperar resposta, Zofia marchava para dentro da casa. Durante todas as nossas viagens, houve apenas uma única ocasião em que ouvimos um determinado “Não”. “Ah, sua casa é tão linda! Vamos tirar uma foto linda aqui!” E Zofia apontava para o lugar onde a pessoa deveria se sentar. “Mas, por favor, eu pareço desalinhada, e meus sapatos estão tão velhos!” “Não importa, está tudo bem, você está ótima. Aqui, por favor, sente-se aqui.” [...] E lá estava ela, direto, tirando suas fotos. Essas tendiam a ser as poucas poses usuais típicas para o *Registro Sociológico* [...].²³⁵

Rydet confirma a lembrança de Bohdziewicz:

Bato na porta, digo “bom-dia” e aperto a mão. Quando entro, olho em volta com atenção e imediatamente vejo algo lindo, algo especial, e elogio. O proprietário fica satisfeito por eu gostar, então tiro a primeira foto. Todo mundo tem algo em casa que é mais querido. [...] Peço-lhes que se sentem (muitas vezes são casais) em frente à parede principal, a mais interessante, a maior parte decorada com pinturas, tapeçarias ... e eu tiro fotos. O ponto focal da casa é a TV, que fica ligada o dia todo. Na maioria das casas faltam livros. Eles colocam o que mais lhes é caro na TV, quase sempre, um retrato do Papa João Paulo II.²³⁶

²³⁴ BOHDZIEWICZ, *op. cit.*, p. 54. No original: “Her direct approach, pleasant voice, and her timid, or so it appeared, way of talking, made everyone succumb to her without a word of protest [...]”.

²³⁵ *Ibidem*, p. 57. No original: “Good morning, good morning! We have just come to take your pictures!” “But what pictures, why, what for?!” were the usual, diffident responses. “Pictures that don’t coast a penny! Pictures that the pope will see! May we come in?” and without wait for an answer, Pani Zofia would march into the house. During all our travels, there was only a single occasion that we heard a determined, “No.” “Oh, your house is so beautiful, it’s lovely! We will take a beautiful photo here!” And Pani Zofia would point to the place where the person had to sit. “But, please, I look scruffy, and my shoes are so worn out!” “No matter, this is fine, you look just great. Here, please, sit here. [...] And there she was, straight in, taking her photographs. These tended to be the few usual poses typical for the Sociological Record [...]”.

²³⁶ Zofia Rydet em entrevista. Disponível em: <http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii>. Acesso em: 15 jan. 2022. No original: “I knock on the door, I say ‘hello’, and I shake hands. I enter the home, look around carefully, and I immediately

E tudo se passava rapidamente. Poucos minutos depois de entrar na casa, Rydet já sabia se o interior interessava e tinha uma análise das estampas do interior da casa. Então fotografava. Feitas as fotos, dedicava-se aos anfitriões. Sentava-se à mesa para comer alguma coisa que houvesse para ser servida, conversava, tomava notas e mostrava fotos. Por fim, era acompanhada até o portão, onde abraços e beijos eram trocados: “Todos estavam cientes de que nunca mais se encontrariam – a não ser no céu, no qual todos acreditavam”.²³⁷

O crítico Adam Sobota, analisando o método que Rydet adotou para fotografar, entende que, assim como na abordagem das pessoas, o momento do clique se revestia de uma combinação da intuição e da sensibilidade de uma fotógrafa documental para a condição humana, por isso Rydet priorizava a expressão enfática e emocional sobre a correção do estilo e a sutileza da técnica.²³⁸

A fotógrafa persuadia as pessoas a fazerem certas poses, de maneira apressada, como na fotografia amadora, o que, muitas vezes, produzia resultados imprevistos, descobertos apenas nas impressões. A qualidade desses trabalhos ficava comprometida por condições de iluminação desfavoráveis e circunstâncias inesperadas das sessões fotográficas, tanto da parte da fotógrafa quanto da parte dos fotografados. Os interiores, fotografados com o uso de uma lente grande angular, às vezes divergiam da direção vertical, o que desfavorecia o enquadramento. As pessoas, pegas de surpresa pelo pedido de pose, às vezes faziam caretas e gestos estranhos, para a contrariedade da fotógrafa, e isso resultava em maior expressividade da imagem, para a surpresa do espectador. Erros de composição ou iluminação

see something beautiful, something unusual, and I compliment it. The owner is pleased that I like it, and then I take the first photograph. Everyone has something in his house that is most precious to him. [...] I ask them to have a seat (this is very often a married couple) in front of the main wall, the most interesting one, the one most decorated with pictures and tapestries, and I take the photograph. The focal point in the village hut is the television set, which is on all day. There are generally few books. What is most precious (most often a portrait of Pope John Paul II) goes on top of the television”.

²³⁷ BOHDZIEWICZ, *op. cit.*, p. 64. No original: “All were aware that they would never meet again - unless in heaven, in which they all believed”.

²³⁸ SOBOTA, *op. cit.*

acabaram por reforçar a impressão de autenticidade da fotógrafa e assim aumentar o envolvimento emocional do espectador.²³⁹

Sobota acredita que o rigor de pose adotado por Rydet – olhar direto para a câmera, sem sorrir, postura rígida, as pessoas sentadas dentro de casa, sempre de costas para uma parede onde estão dispostos muitos objetos – pode ter sido o que levou a crítica a associar o *Registro Sociológico* ao método sociológico, que permite melhor comparação entre diferentes ambientes e pessoas. Isso sem falar no próprio nome escolhido para o projeto. Mas o fato é que Rydet não tinha intenção de realizar um trabalho acadêmico.²⁴⁰

O ensaísta e crítico Nowicki também aborda o método de trabalho adotado para as fotografias do *Registro Sociológico*, mas desconsidera sua importância em face da maior relevância que atribui às habilidades – e à falta delas, muitas vezes – técnicas de Rydet. Ele aponta defeitos em fotografias superexpostas que a fotógrafa, depois, tentava corrigir na câmara escura e assim explica e justifica imperfeições como perspectiva confusa, *flash* que não funciona como deveria, mas chama a atenção para o fato que, segundo ele, realmente importa: em cada foto, apenas o que é crucial para ver chama a atenção.²⁴¹ O centro da sua reflexão é, portanto, a artista em ação: de início, um ser humano real, uma mulher velha e cansada, que viajava sozinha para lugares onde amigos poderiam hospedá-la e usava apenas um pequeno *flash* porque suas articulações rígidas não aguentariam quilos de equipamentos adicionais; depois, uma Rydet nada frágil, mas implacável fotógrafa que visita casas incansavelmente e valoriza a mensagem mais do que os meios de expressão.

O que se extrai da leitura de Nowicki é uma crítica a pesquisadores que se preocupam com o método de aquisição de imagens adotado por Rydet, o que vai de encontro à compreensão da fotógrafa e artista polonesa Karolina Gembara,²⁴² para quem:

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ NOWICKI, *op. cit.*

²⁴² GEMBARA, Karolina. What's invisible in Zofia Rydet's Record? *Sztuka I Filozofia*, Warsaw, n. 54, p. 43-51, 2019. No original: "By suggesting that the method of obtaining approval to photograph the model and the conditions under which we obtain approval is irrelevant, it dissuades us from extending the context of the *Record*".

Ao sugerir que o método de obtenção de aprovação para fotografar o modelo e as condições sob as quais obtemos aprovação é irrelevante, [Nowicki] nos dissuade de estender o contexto do *Registro* [...]. Rejeitar a reflexão sobre a natureza performativa da situação, que Rydet dirigiu a cada vez, equivale a renunciar a olhar para o *Registro* e – o que é igualmente importante – para as iniciativas que emergem hoje em torno dela como um evento fotográfico cujos atores foram ligados por uma rede de relacionamentos negociáveis e ainda vivos.²⁴³

A importância que Gembara atribui ao método de trabalho de Rydet enriquece sobremaneira a reflexão sobre o *Registro Sociológico*, e até reforça a consciência que tenho dos limites da minha pesquisa.²⁴⁴ Mas a artista e fotógrafa parte da pergunta “o que é invisível no *Registro* de Zofia Rydet?” para, ao explorar os conceitos barthesianos de níveis denotativo e conotativo da fotografia, desenvolver uma reflexão justamente sobre a invisibilidade do que acontece antes e depois de Rydet tirar a foto e o que continua sendo parte integrante do evento fotográfico:

Como a autora tratou seus heróis, o que ela lhes disse, como os persuadiu a posar, que dicas ela deu? Ela era paciente, determinada? Quanto tempo ela gastou organizando o quadro? Essas e muitas outras questões pertencem à esfera contextual-performativa da fotografia que amplia o olhar sobre a fotografia.²⁴⁵

É nesse ponto da reflexão de Gembara que surge o contrato civil que une fotógrafo, fotografado e espectador, o que me conduz para uma discussão muito atual, da qual a pesquisadora israelense Ariella Azoulay é importante referência.²⁴⁶ Tal discussão, já presente na fotografia documental voltada para o registro de populações em situações-limite, experiência que marcou a fotografia da segunda metade do século XX, portanto, também a obra de Rydet, gerou intenso debate ético: o direito de fotografar e o direito de não ser fotografado. Trago esse debate à baila não para adentrar no seu mérito e nos seus incontáveis exemplos catastróficos, mas para abordar o que a pesquisadora

²⁴³ *Ibidem*, p. 43.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 44. No original: “How did the author treat her heroes, what did she tell them, how did she persuade them to pose, what tips did she give? Was she patient, determined? How much time did she spend arranging the frame? These and many other questions belong to the contextual-performative sphere of photography that broadens the view on photography”.

²⁴⁶ AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.

israelense chamou de contrato civil da fotografia e que aqui muito interessa por ser tema diretamente afeto ao método de trabalho de fotógrafos em geral, e de Zofia Rydet, em particular.

O contrato civil da fotografia pode ser extraído das práticas e dos usos fotográficos existentes, mas é irreduzível a qualquer um deles, nem pode ser retratado como produto da sua acumulação. Em vez disso, colocar esse contrato é uma forma de delinear parte do espaço recém-construído de relações civis que foi aberto – e mesmo necessário – pela fotografia. [...] Em poucas palavras, a câmera modificou a maneira como os indivíduos são governados e a extensão de suas formas de governança.²⁴⁷

A teoria de Azoulay reúne em um contrato civil o fotógrafo, o fotografado e o espectador. Ainda que não seja seu objetivo hierarquizar esses elementos, parece-me de singular peso a tarefa do espectador por ser este a pessoa que vai olhar para as fotos vezes seguidas, renegociar seus significados, reconstruir acontecimentos, falar sobre quem ou o quê está olhando. Por outro lado, a relação que se estabelece entre fotógrafo e fotografado, distante no tempo e no espaço do espectador, é delicada, pois pode conter uma dose maior ou menor de violência, em desfavor do fotografado. E sempre há o fator violência nessa relação, uma vez que há uma correlação desigual de força entre fotógrafo e fotografado.²⁴⁸

Os personagens de Rydet eram representantes de um grupo social desfavorecido, negligenciado pelo Estado, periférico e historicamente espoliado – sua história é marcada pela opressão e pela pobreza. Como já descrito no início desta seção, Rydet empregava abordagem direta e surpreendente, saudação firme e elogios à pessoa que a atendia e se valia de sua idade avançada e seu jeito frágil para despertar interesse, respeito, simpatia e permissão de entrada na casa. O resultado era quase sempre positivo: Rydet obtinha autorização para entrar e fotografar. Como já registrado, consta apenas

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 89. No original: “The civil contract of photography can be extracted from existing photographic practices and uses, but is irreducible to any of them, nor can it be depicted as a product of their accumulation. Rather, positing this contract is a way to delineate part of the newly constructed space of civil relations that has been opened – and even necessitated – by photography. [...] Briefly put, the camera modified the way in which individuals are governed and the extent of their in the forms of governance”.

²⁴⁸ *Ibidem*.

uma negativa no relato de Bohdziewicz.²⁴⁹ Gembara se refere a esse método como controverso,²⁵⁰ mas chama a atenção para o caráter decisivo do ponto de partida da relação social que se iniciava por causa da fotografia: agindo como agiu, Rydet teria criado a possibilidade de ruptura da violência.

Apesar da vantagem simbólica, começando por ser uma mulher de 67 anos trabalhando no *Registro*, ela teve que contar com seus próprios recursos materiais para se manter saudável e com o mínimo de conforto. Ela não passou por nenhuma educação artística formal e seu trabalho não se enquadrava nas respeitadas tendências comuns. Ela era uma raridade no ambiente fotográfico masculino de Gliwice. Uma mulher solitária e sem filhos, que atravessava o pobre campo polonês, estava à procura de outros sofrimentos, era a sua maneira de encontrar o seu próprio lugar na vida.²⁵¹

Partindo das reflexões dos críticos que se debruçaram sobre o método de trabalho de Rydet, e considerando a teoria do contrato social da fotografia, de Azoulay, parece-me improdutivo tentar isolar o método de trabalho da pessoa e da fotógrafa que penso ter sido Zofia Rydet. Sua poética e sua estética parecem nascer mais de suas entranhas do que de decisões muito calculadas do que deveria ser uma fotografia ideal, mas, em se tratando das relações sociais estabelecidas por causa da fotografia, Rydet formatou um discurso e uma maneira de se apresentar que viabilizou não só o trabalho em sua obra final, mas também estabeleceu um contrato civil que reduziu a possibilidade de agressão.

Retomando o papel do espectador, segundo a teoria do contrato civil da fotografia, vale a pena trazer aqui uma iniciativa que joga luz no método de trabalho de Rydet, mas também no papel singular do espectador que olha as fotografias do *Registro Sociológico*.

Em dezembro de 2014, Agnieszka Pajaczkowska e Zofia Augustynska-Martyniak (hoje vice-presidente da Fundação Zofia Rydet) reuniram um grupo de pesquisadores e artistas para desenvolver o projeto “*Algo que ficará*”: *atividade*

²⁴⁹ BOHDZIEWICZ, *op. cit.*

²⁵⁰ GEMBARA, *op. cit.*

²⁵¹ *Ibidem*, p. 47-48. No original: “Despite the symbolic advantage, starting as a 67-year-old woman working on the Record, she had to rely on her own material resources to keep herself healthy and with minimal comfort. She did not undergo any formal artistic education, and her work did not fit in with the respected common trends. She was a rarity among the male photographic environment of Gliwice. A childless, lonely woman traversing the poor Polish countryside, was looking for the sight of other suffering, it was her way of finding her own place in life”.

local a partir do *Registro Sociológico de Zofia Rydet*, que consistiu em visitar Chochołów,²⁵² aldeia no sul da Polônia, onde Rydet fotografara para seu projeto trinta anos antes, inclusive o interior da casa de Karol Skorusa.

O grupo de pesquisadores levou fotos do *Registro Sociológico* para mostrar às pessoas da região e adotou um método de trabalho, por um lado, semelhante ao de Rydet: ir de casa em casa, bater na porta e imediatamente mostrar aos moradores da casa uma pilha de fotos em branco e preto. Pegas de surpresa, as pessoas reagiram de forma receptiva, fizeram observações sobre as fotos, demonstraram suas emoções, ao mesmo tempo em que despertavam suas memórias, e participaram de encontros para exibição de *slides* e discussão sobre as fotografias do *Registro Sociológico* selecionadas para o projeto de Pajaczkowska e Martyniak.²⁵³

Embora não seja objetivo discutir o formato desse projeto, seus objetivos e seus resultados, vale a suposição de que, visto a partir das tarefas definidas pelo grupo para a realização dos trabalhos – (i) identificar pessoas e lugares fotografados por Rydet; (ii) entregar as fotografias às pessoas fotografadas ou aos seus familiares; (iii) realizar uma oficina educativa para um grupo de crianças e adolescentes cujo objetivo era produzir retratos contemporâneos, que depois foram entregues aos moradores da aldeia –, esse projeto parece ser uma tentativa de recriar um contrato civil, uma espécie de renegociação das interpretações do método original de Rydet, que levanta dúvidas se observado da perspectiva contemporânea:

O método de Zofia Rydet não seria neutro e não poderia ser continuado sem reflexão. E não se trata exclusivamente do direito à proteção da própria imagem, que regula formalmente o dever do fotógrafo para com os fotografados, mas também da obrigação implícita de um fotógrafo contemporâneo estar ciente do legado ambivalente das práticas fotográficas que, nos séculos XIX e XX, frequentemente, também dependiam da objetificação, exotização e estigmatização dos assuntos fotografados.²⁵⁴

²⁵² A maioria dos 1.200 moradores de Chochołów é formada por parentes, descendentes de algumas poucas famílias que vivem na aldeia há gerações. Disponível em: <https://mapcarta.com/pt/Chocho%C5%82%C3%B3w>. Acesso em: 13 maio 2023.

²⁵³ PAJACZKOWSKA, Agnieszka. "Something that will remain": local activity based on Zofia Rydet's *Sociological Record*. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p. 327-367.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 346. No original: "Zofia Rydet's method would not be neutral and could not be continued without reflection. And this is not exclusively about the right to the protection of one's

Por outro lado, e tendo em vista os problemas éticos que o método de Rydet pode levantar, o grupo adotou uma abordagem crítica, contemporânea, logo diferente daquela de Rydet:

De certa forma, fizemos o que a autora do *Registro Sociológico* não havia feito: anotamos e devolvemos algumas de suas fotografias e começamos a criar novas, tratando seu próprio método como um ponto de referência negativo. Nossa motivação não era, no entanto, um desejo de retificar os **erros** de Rydet ou **expiar suas ofensas**; antes, porque só agora isso foi possível e, em segundo lugar, porque sentimos que esta foi uma experiência interessante na junção da investigação artística e da atividade educativa.²⁵⁵

3.5A organização do acervo

Um objetivo central desse arquivo virtual é tornar possível rastrear a criação de segmentos do *Registro Sociológico* desde a latência até a câmara escura. E incluir, quando possível, material de fonte primária que ofereça um vislumbre de como os encontros entre Rydet e aqueles que ela fotografou se desenrolaram em um lugar e em um momento específico. O arquivo virtual pretende preservar a obra de Rydet, mas também fornecer um contexto complementar à criação do ciclo, em que a evolução da abordagem e dos instintos de investigação da autora tem uma importância paralela à obra que deixou.²⁵⁶

own image, which formally regulates the duty of the photographer toward the persons photographed, but also about the implicit obligation for a contemporary photographer to be aware of the ambivalent legacy of photographic practices that in the nineteenth and twentieth centuries also frequently relied on objectification, exoticization, and stigmatization of the photographed subjects”.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 347. No original: “In a sense, we did what the author of the Record had not: we annotated and returned some of her portrait photographs and began to create new ones, treating her own method as a negative point of reference. Our motivation was not, however, a desire to rectify Rydet’s “errors” or “atone for her trespasses”; rather, we did it because it is only now that this has been possible and, secondly, because we felt that this was an interesting experiment at the juncture of artistic research and educational activity”. Grifos da autora.

²⁵⁶ Notas dos editores do arquivo digital. Disponível em:

<http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/sociological-records/editor-notes>. Acesso em: 15 maio 2023. No original: “A central goal, therefore, of this virtual archive is to make it possible for one to trace the creation of segments of the *Record* from latency all the way through and into the darkroom. And to also include, when possible, primary source material that offers one a glimpse at how meetings between Rydet and those she photographed unfolded in a specific place and at a specific time. The virtual archive aims to preserve Rydet’s work, but also to provide a supplementary context for the cycle’s creation, in which the evolution of the author’s approach and investigatory instincts is of parallel importance to the work she left behind”.

Rydet manteve consigo o arquivo físico até o fim de sua vida e deixou anotações sobre como gostaria que as fotografias fossem organizadas e conservadas. Agindo assim, a fotógrafa assentava seu propósito e sua expectativa de que o *Registro Sociológico* sobrevivesse a ela e fosse contemplado por um público que ela não poderia imaginar qual seria. Ela morreu no momento em que a internet começava a se popularizar, assim não previu o alcance enorme de sua obra, que, migrando do físico para o digital, encontra-se agora disponível para qualquer pessoa interessada em fotografia, em qualquer lugar em que se acesse a rede mundial de computadores, a qualquer tempo.

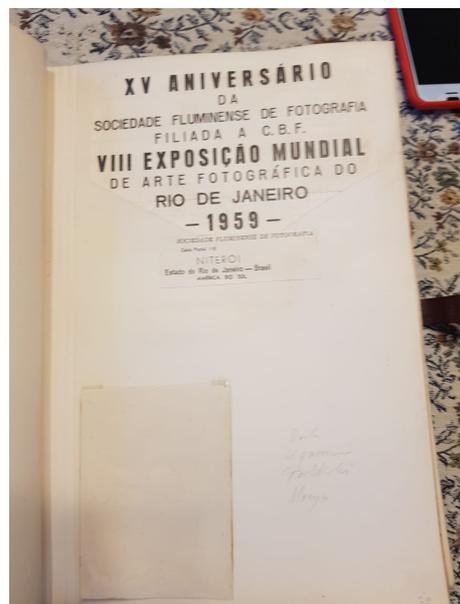
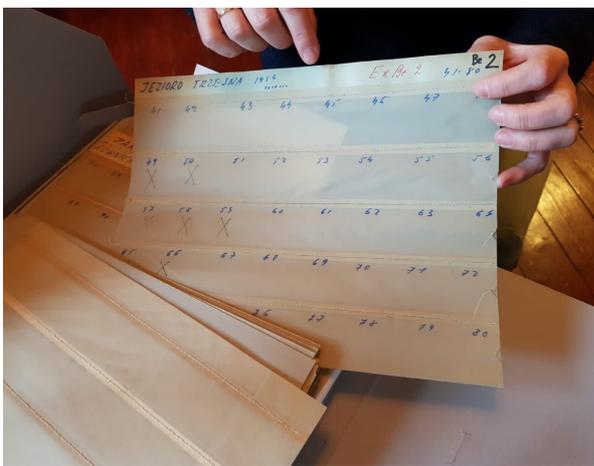
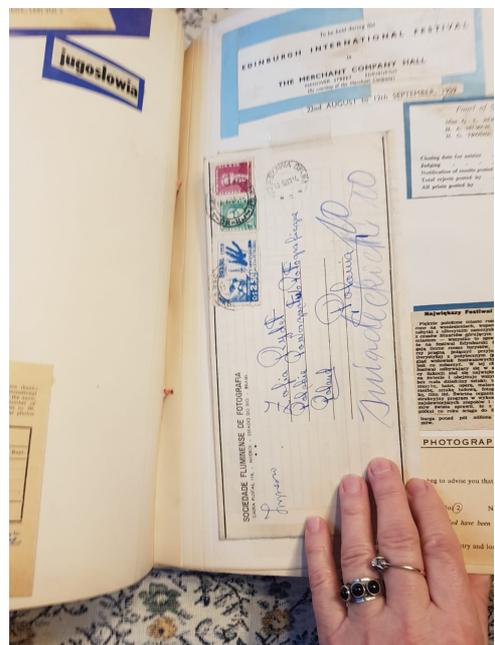
Durante a visita técnica que fiz à Fundação Zofia Rydet, nos dias 10 e 11 de janeiro de 2023, pude conhecer o arquivo físico que deu origem ao arquivo digital, manipular negativos, fotografias impressas e ampliadas, pastas organizadas pela própria fotógrafa que contêm toda sorte de recortes de jornais sobre exposições em que algumas de suas fotos foram exibidas, inclusive no Brasil, retratos de Zofia Rydet feitos por outros fotógrafos, fichários com documentos assinados pela fotógrafa, fotocópias de cartas recebidas, de entrevistas, artigos e notícias publicados em revistas e jornais, quase tudo contendo identificação e anotações feitas a mão pela própria fotógrafa.



Durante a visita à Fundação Zofia Rydet, fui autorizada a fotografar e gravar as conversas, que foram facilitadas pela tradutora polonesa Marta Reinfuss. As fotografias selecionadas para esta seção foram feitas por José Romero Pereira Júnior.

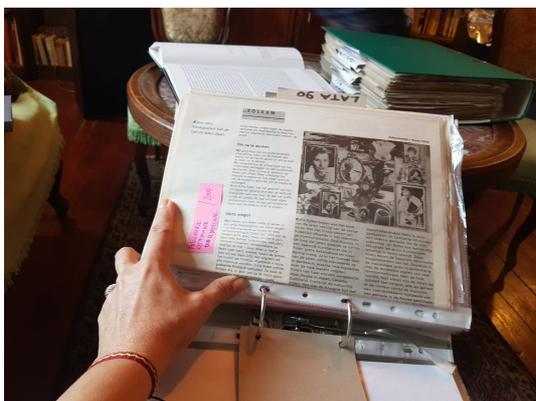
Cracóvia, 10 de janeiro de 2023.







À direita, a presidente da Fundação Zofia Rydet, Maria Sokół-Augustyńska; à esquerda, a vice-presidente, Zofia Augustyńska-Martyniak.



Zofia Rydet, ao contrário da opinião sobre a bagunça dos artistas, deixou sua coleção relativamente arrumada. Praticamente todos os negativos foram revelados, recortados e colocados em “capas de fotos”, que foram descritos com precisão: com a data, local e, às vezes, o nome das pessoas nas fotos. Também foram numerados e marcados com abreviações de letras. Por exemplo: as fotos tiradas na região da Silésia foram marcadas como SL, as capas das fotos e o negativo subsequente tiveram seus números consecutivos. A maioria das impressões também foi classificada pela ordem de revelação do negativo ou por série artística. Zofia Rydet fez impressões apenas a partir de negativos selecionados, o que dá cerca de 80% no caso do *Registro Sociológico*. Infelizmente, como resultado de inúmeras remoções do arquivo e ações iniciais não profissionais, a ordem deixada por ela foi perturbada. O trabalho da Fundação consiste, entre outras coisas, na reorganização do acervo.²⁵⁷

O material que compõe o arquivo da Fundação Zofia Rydet, sobretudo do ciclo *Registro Sociológico*, passou por um processo de digitalização, organização e análise que possibilita acesso a um público, evidentemente, muito mais numeroso do que o que se pode supor, além de uma compreensão mais abrangente do projeto e da trajetória artística de Rydet ao longo dos anos. Os trabalhos de digitalização e divulgação do material fotográfico do *Registro Sociológico* foi organizada pela Fundação para as Artes Visuais. O projeto de arquivo é fruto de uma parceria entre a Fundação Zofia Rydet, o Museu de Arte Moderna de Varsóvia e o Museu de Gliwice, com apoio financeiro do Ministério da Cultura e Patrimônio Nacional da Polônia. E os patrocinadores de mídia foram: Tygodnik Powszechny, revista Szum, Maleman, Przekrój e Notes Na 6 Tygodni.²⁵⁸

²⁵⁷ Resposta da Fundação Zofia Rydet a uma consulta que fiz por e-mail, recebida em 15 de março de 2023 (ver Anexos). No original em polonês: “Zofia Rydet, wbrew opiniom o bałaganiarstwie artystów, pozostawiła w swoich zbiorach względny porządek. Praktycznie wszystkie negatywy były wywoływane, pocięte i wkładane do koszulek negatywowych oraz dokładnie opisane: datą, miejscem, a czasem nazwiskami osób na zdjęciach. Były również numerowane i oznaczane skrótami literowymi. Na przykład: zdjęcia wykonane na łąsku oznaczano „SL”, koszulki i klatki negatywu miały swoje kolejne numery. Większość odbitek sortowała także według kolejności wywoływania z negatywu lub według serii artystycznych. Odbitki wykonywała tylko z wybranych negatywów, w przypadku „Zapisu socjologicznego” jest to około 80%. Niestety, w wyniku licznych przeprowadzek archiwum i początkowych nieprofesjonalnych działań pozostawiony przez nią porządek został zakłócony. Prace Fundacji polegają m.in. na porządkowaniu kolekcji”.

²⁵⁸ Dados disponíveis em: <http://zofiarydet.com/zapis/en/pages/informations/organizers>. Acesso em: 15 maio 2023.

Como fotógrafa amadora e artista premiada, Rydet escolheu chamar seu projeto de “registro”. Krzysztof Pijarski referiu-se ao trabalho como “inventário perpétuo”, “imenso arquivo fotográfico”, “pesquisa fotográfica”, “etnografia de resgate”.²⁵⁹ Abigail Solomon-Godeau considera ser “arquivo fotográfico”, “projeto de levantamento fotográfico”, “pesquisa fotográfica” ou “corpo fotográfico”.²⁶⁰

Allan Sekula, escrevendo sobre arquivos fotográficos, ajuda a lidar com as dificuldades epistemológicas e metodológicas de guarda, conservação e distribuição de fotografia documental, considerando a variedade de tipos de arquivos fotográficos:

Precisamos considerar brevemente o que é um arquivo fotográfico e como pode ser interpretado, amostrado ou reconstruído em um livro. O modelo do arquivo, do conjunto quantitativo de imagens, é poderoso no discurso fotográfico. Esse modelo exerce uma influência básica sobre o caráter de verdade e prazer experimentados em olhar fotos, especialmente hoje, quando livros fotográficos e exposições estão sendo organizados a partir de arquivos em um ritmo sem precedentes. Podemos até argumentar que as ambições e os procedimentos de arquivamento são intrínsecos à prática fotográfica.²⁶¹

O arquivo fotográfico se organiza segundo uma ordem de seus conteúdos. A mais comum é de distribuição ou diacrônica (sequencial), em que se adota uma cronologia de produção ou de aquisição das imagens. A taxonômica pode ser baseada em autoria, gênero, técnica, iconografia, assunto etc., a depender da extensão do arquivo. Qualquer que seja a ordem, o procedimento é trabalhoso e fundamental, pois disso depende a narrativa visual dada ao arquivo e as potenciais narrativas desse mesmo arquivo:

²⁵⁹ PIJARSKI, *op. cit.*

²⁶⁰ SOLOMON-GODEAU, Abigail. Artist, Oeuvre, Corpus, and Archive: Thinking through Zofia Rydet's Sociological Record. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p. 215-244.

²⁶¹ SEKULA, Allan. Photography between Labour and Capital. In: BUCHLOH, Benjamin H. D.; WILKIE, Robert (ed.). *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968*. A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton. Nova Scotia, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/The University College of Cape Breton Press, 1983. p. 193-202. No original: “We need to briefly consider what a photographic archive is, and how it might be interpreted, sampled or reconstructed in a book. The model of the archive, of the quantitative ensemble of images, is a powerful one in photographic discourse. This model exerts a basic influence on the character of the truths and pleasures experienced in looking at photographs, especially today, when photographic books and exhibitions are being assembled from archives at an unprecedented rate. We might even argue that archival ambitions and procedures are intrinsic to photographic practice”.

Apesar da poderosa impressão de realidade (transmitida pelo registro mecânico de um momento de luz refletida de acordo com regras da perspectiva normal), fotografias, em si, são enunciados fragmentários e incompletos. O significado é sempre dirigido por layout, legendas, texto e local e modo de apresentação [...], dentro do arquivo, o significado existe em um estado que é ao mesmo tempo residual e potencial. A sugestão de usos passados coexiste com uma abundância de possibilidades. Em termos funcionais, um arquivo ativo é como um depósito de ferramentas, um arquivo dormente como um barracão de ferramentas abandonado. [...] Em termos emprestados da linguística, o arquivo constitui o paradigma ou sistema icônico a partir do qual “declarações fotográficas” são construídas.²⁶²

Embora Sekula tenha escrito seu ensaio antes do advento dos arquivos digitalizados, que é o caso do *Registro Sociológico*, com o qual lidei durante praticamente todo o tempo desta pesquisa, muito do que ele descreve se aplica ao formato digital, embora hoje tenhamos que enfrentar questões específicas da tecnologia do século XXI, com especial destaque para a encruzilhada que nos propõe a inteligência artificial. Esse avanço tecnológico permite que sistemas simulem uma inteligência similar à humana, mas traz em seu bojo problemas e perigos futuros de natureza pragmática, ética, econômica e política, alguns dos quais bastante reais e com os quais já nos confrontamos hoje, a exemplo de manipulação social e política, vazamento de dados, insegurança inédita que põe em risco a vida de crianças e adolescentes e “substituição” do humano para produção de textos e de imagens, inclusive algumas que continuam sendo chamadas de fotografia, talvez equivocadamente. Já vivemos em tempos em que tais “fotografias” não guardam relação com o “isso foi”, de Barthes, nem com o conceito original de fotografia, dada a inexistência das condições *sine quibus non*²⁶³ propostas pelo filósofo francês: a realidade e o tempo.

²⁶² *Ibidem*. No original: “Despite the powerful impression of reality (imparted by the mechanical registration of a moment of reflected light according to the rules of normal perspective), photographs, in themselves, are fragmentary and incomplete utterances. Meaning is always directed by layout, captions, text, and site and mode of presentation [...] within the archive meaning exists in a state that is both residual and potential. The suggestion of past uses coexists with a plentitude of possibilities. In functional terms, an active archive is like a toolshed, a dormant archive like an abandoned toolshed. [...] In terms borrowed from linguistics, the archive constitutes the paradigm or iconic system from which photographic " statements " are constructed”.

²⁶³ A expressão latina *sine qua non*, que significa “condição indispensável”, tem seu plural em *sine quibus non*.

Chamo de **referente fotográfico**, não a coisa **facultativamente** real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa **necessariamente** real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] na Fotografia jamais posso negar que **a coisa esteve lá**. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia.²⁶⁴

Essa questão demanda novas maneiras de entender o contexto contemporâneo, profundamente instável, já que marcado por tecnologias que surgem e se tornam obsoletas numa velocidade incrível. As tecnologias de comunicação e de informação há muito transformaram o estar no mundo e a maneira de lidar com textos, imagens e áudios, por consequência, com arquivos, que talvez, a exemplo da “fotografia” que não reflete o real e o passado, não caibam mais no que Peter Fritzsche destaca como aspecto filosófico do arquivo:

A história do arquivo está embutida no reconhecimento da perda. Para que os arquivos colecionem o passado, o passado deve vir à mente como algo em perigo e distinto. Isso pressupõe uma dramatização do movimento histórico que molda os períodos temporais a partir da diferença radical entre o agora e o então, o que, por sua vez, convida ao reconhecimento da diferença radical entre o aqui e o ali.²⁶⁵

Se o armazenamento físico, como forma de preservação padrão de arquivos, foi suficiente do século XVIII ao século XX, no século XXI tem valor limitado. Ocorre que arquivos digitais existem e são acessados em um meio totalmente diferente do físico, o que equivale a dizer que nossas experiências com os conteúdos dos arquivos são também outras.

Isso exige aprender a lidar com estratégias de preservação e utilização de arquivos mais adaptadas a estes tempos que correm. Giselle Beiguelman, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade

²⁶⁴ BARTHES, *op cit.*, 2018, p. 67. Grifos do autor.

²⁶⁵ FRITZSCHE, Peter. The Archive. *History and Memory*, special issue: Histories and Memories of Twentieth-Century Germany, v. 17, n. 1-2, p. 16, 2005. No original: “The history of the archive is embedded in the recognition of loss. For archives to collect the past, the past has to come to mind as something imperiled and distinctive. This presumes a dramatization of historical movement that fashions temporal periods based on the radical difference between now and then, which, in turn, invites the recognition of radical difference between here and there”.

de São Paulo, se aprofunda nessa reflexão e levanta questões atuais sobre as quais é preciso pensar, sobretudo em se tratando de imagens no campo das artes. A autora dá exemplos muito interessantes de experiência de migração do físico para o digital – caso do *Registro Sociológico*. Um dos exemplos é sobre um trabalho com uma obra de arte computacional do artista brasileiro Waldemar Cordeiro para uma mostra retrospectiva sobre o artista realizada no Itaú Cultural:

Foram necessárias não só as restaurações dos suportes tradicionais (no caso, papel), mas reprogramação completa de obras computacionais, muitas das quais entre as primeiras imagens digitais já produzidas, antes mesmo da existência do escâner, como *Retrato de Fabiana*, de 1970, e *A Mulher que não é BB*, de 1973.²⁶⁶

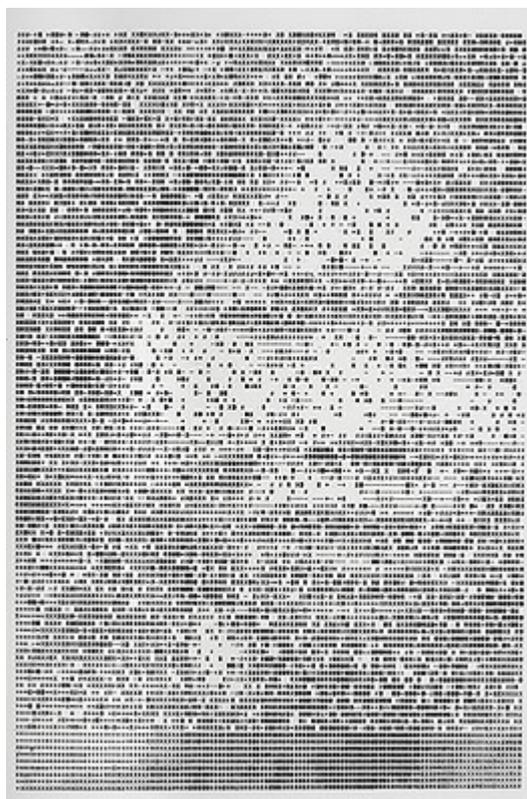


Figura 40 – CORDEIRO, Waldemar. *A Mulher Que Não é BB*. 1973. Offset. 46cm x 30cm. Reprodução fotográfica de João L. Musa/Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra64841/a-mulher-que-nao-e-bb>

²⁶⁶ BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: VERAS, Leno (org.). *Abre-te código – transformação digital e patrimônio cultural*. São Paulo: Goethe-Institut, 2020, p. 15-40.

A artista e professora chama atenção para o fato de a transposição e adaptação de obras de arte para outros meios não resultar em solução definitiva, dada a obsolescência rápida das tecnologias, e implicar, às vezes, resultados distintos da obra original.

As fotografias do *Registro Sociológico* que estão disponíveis no arquivo digital disponibilizado pela Fundação Zofia Rydet, certamente, em alguma medida, apresentam diferenças se comparadas a impressões da própria fotógrafa. É representativo desse fenômeno o fato de que Wojciech Nowicki, ao produzir seu álbum sobre o *Registro Sociológico*, escolheu menos de 200 fotografias para compor a sua obra, o que equivale a cerca de um por cento de todas as fotografias feitas para o *Registro Sociológico*. No álbum de Nowicki, não se notam os tons em cinza visíveis no arquivo digital, pois as fotografias que ele selecionou limitam-se às imagens alteradas e reveladas pela própria Rydet.²⁶⁷

A experiência de manusear fotografias impressas da fotógrafa durante a visita técnica à Fundação Zofia Rydet foi bastante para eu perceber tais diferenças entre o impresso e o digital, o que confirmou minha percepção ao contemplar as fotografias selecionadas por Nowicki para o seu álbum, que adquiri antes da visita a Cracóvia.

Investigar o grau e o alcance das mudanças promovidas no *Registro Sociológico* em decorrência do processo de digitalização, catalogação e organização das fotografias pode ser um instigante objeto de outras pesquisas, impossível de caber nesta, até porque envolveria aspectos de grande interesse na atualidade, como propõe a pesquisadora Beiguelman:

O irrevogável processo de digitalização da cultura demanda a elaboração de um repertório crítico e especializado, com terminologias e métodos adequados, para dar conta das obras produzidas e concebidas para meios digitais e também da incalculável massa de dados e memórias que se esvaem entre cartões e drives virtuais, e fluem, acumulados e perdidos, em arquivos coletivos e pessoais na internet.²⁶⁸

²⁶⁷ NOWICKI, *op. cit.*

²⁶⁸ BEIGUELMAN, *op. cit.*, p. 36.

Estendamos essa atividade para arquivos físicos, conservados em bibliotecas, repartições públicas, acervos pessoais, empoeirando e sendo devorados por traças, incêndios, enchentes e descuidos que tais, e perderemos o horizonte ante os limites de nossos olhos e até da imaginação.

Para concluir esta seção e o capítulo 3 desta tese, reproduzo as palavras da historiadora Arlette Farge, que escreve e descreve o “sabor do arquivo” a partir de sua experiência ao trabalhar com documentos policiais do século XVIII conservados na Biblioteca do Arsenal, no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional da França:

Não se ressuscitam vidas encalhadas em um arquivo. Isso não é motivo para deixá-las morrer uma segunda vez. O espaço é estreito para elaborar uma narrativa que não as anule nem as dissolva, que as mantenha disponíveis para que um dia, e em outro lugar, um outro relato seja feito de sua enigmática presença.²⁶⁹

²⁶⁹ FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2017. p. 117.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como num mergulho nas fotografias, revisito as casas com um olhar paulatinamente mais atento aos corpos e objetos, e já posso ler neles, nas suas disposições e na sua repetição nas muitas casas adentradas, uma parte da história que penso ser a que Rydet não queria deixar desaparecer nem se apagar pelo efeito do tempo. Essa história me coloca diante de uma ambivalência: por um lado, me mostra uma Polônia que resistia, a despeito da histórica violência sofrida; por outro, vejo uma Polônia que estava acabando, desaparecendo por obra do esquecimento, de certo abandono, de gente comum que vivia e trabalhava como se estivesse num tempo anterior à modernidade e que, da porta para fora, não tinha muita liberdade, mas, da porta para dentro, usou seu espaço para o exercício da liberdade de se expressar por meio de objetos biográficos que representam suas escolhas estéticas, políticas e religiosas.

Peço licença a John Berger e uso para Rydet as palavras que o britânico usou para Paul Strand: “Com essas fotos em preto e branco, com esses registros que são divulgados em toda parte, el[a] nos oferece as imagens de um número de lugares e pessoas de tal maneira que nossa própria visão do mundo pode ser qualitativamente ampliada”.²⁷⁰ E o que impressiona é como ela foi capaz de, ao escolher assuntos prosaicos, nos colocar diante de “um modo de vida de uma nação num canto de cozinha. [...] Essas fotografias penetram tão fundamente no particular que nos revelam a torrente de uma cultura ou de uma história que flui como o sangue através desse assunto específico”.²⁷¹

Rydet legou ao mundo um arquivo de fotografias cuja estética é tributária da cultura visual de seu tempo. Se, por um lado, observa-se no *Registro Sociológico* a influência da estética fotográfica cujo assunto principal é o ser humano comum, aquela que entende a fotografia como o depoimento visual de um tempo e se expressa por meio de uma linguagem universal e democrática, aberta a fotógrafos profissionais e amadores; por outro, o *Registro Sociológico* não se identifica diretamente com o tema da guerra nem com as conseqüentes tragédias humanas e as ideias antifascistas da esquerda europeia, predominante no período entreguerras e da Segunda Guerra Mundial. Rydet não reproduz a

²⁷⁰ BERGER, *op. cit.*, 2017. p. 68.

²⁷¹ *Ibidem*, 2017, p. 69.

suposição de uma grande família humana universal, fundadora da fotografia humanista do pós-guerra e da Guerra Fria. Ela olha e registra um povo específico, dentro de suas casas, ao lado de seus objetos biográficos. Há, portanto, no *Registro Sociológico*, um aspecto que contradiz a comunidade humana universal idealizada por Steichen e criticada por Barthes, Sontag, Berger e toda a geração de fotógrafos posterior a Steichen, como Robert Frank.

Nas fotografias de Rydet, no *Registro Sociológico*, a vertente dita humanista da fotografia, de fato, não está presente, mas resolvida pela perspectiva histórica da fotógrafa – um grupo humano, uma época. É inegável, porém, um lado celebratório do humanismo: olhar os humanos com empatia, sendo os humanos poloneses vivendo em um período histórico. Os ciclos iniciais da obra de Rydet, estes sim, parecem mais humanista: infância e velhice foram seus temas. Assim sendo, sou levada a pensar que a fotógrafa era alguém movido também pela empatia, por isso resistiu um pouco ao título sugerido pela amiga: *Registro Sociológico*.

O atlas de Sander do povo alemão pode ter apresentado a Rydet uma estética que era, ao mesmo tempo, artística e “científica”, embora ela não fosse uma socióloga ou antropóloga que tivesse por objetivo produzir um arquivo baseado em tipologia e tipos poloneses. Os fotógrafos americanos Evans e Frank podem tê-la estimulado na delimitação de um povo a ser fotografado. Mas Rydet estava concentrada em algo além das influências de fotógrafos consagrados, embora não desconectada da cultura visual de seu tempo. A tarefa a que se propôs, acredito, foi registrar a Polônia que ela entendia como a Polônia “autêntica”, a Polônia “histórica”, que é aquela religiosa, cristã e católica das vilas do interior, que difere daquela que se instalou nos apartamentos impessoais da República Popular. Ela optou por fotografar nas vilas, onde ainda viviam pessoas que resistiam ao inexorável desaparecimento de um mundo. Essa era a fatia da população que ela parecia considerar representativa para o *Registro Sociológico*. E essa fatia não é identificada com a ideia de Polônia que, nos 45 anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial, esteve sob o jugo soviético, à mercê da esfera de influência da Rússia.

Rydet gestou o *Registro Sociológico* desde o ano de 1967, mas só iniciou os trabalhos em 1978, justamente quando Karol Wojtyla chegou ao Vaticano e acelerou o colapso do comunismo na Europa Central e do Leste²⁷² – tendo sobrevivido ao comunismo, o Papa João Paulo II contribuiu decisivamente para solapar esse regime na Polônia. Os trabalhos do projeto foram feitos no último quarto do século XX, último quarto também da República Popular da Polônia, portanto concomitantemente ao declínio da Polônia comunista e à ascensão da Polônia contemporânea, católica e ocidentalizada. Essa simultaneidade explica a pressa que a fotógrafa tinha de fotografar o máximo possível e sua performance artística – mas também política – por meio de uma arte-manifesto – quem sabe – que não foi acompanhada de palavras ou de avaliações da fotógrafa. De fato, não encontrei, nos textos que li sobre Rydet, referências diretas às suas próprias experiências ou opiniões, tema ainda não problematizado em nenhum dos inúmeros textos dedicados à artista, segundo Mazur.²⁷³

Incluo no tema “próprias experiências e opiniões” a escassez de informações pessoais sobre Rydet. Encontram-se sempre os mesmos dados da biografia da fotógrafa, mas que dizem pouco sobre a pessoa que ela foi e sobre sua vida além da arte e da fotografia. Durante a visita técnica à Fundação Zofia Rydet, obtive a informação de que nem tudo que a fotógrafa deixou foi disponibilizado ao público. Falta, justamente, a correspondência pessoal. Mazur defende como necessária a tarefa de relacionar a obra com a biografia da artista e fala na importância da publicação de cadernos e memórias, além da correspondência, isso porque o período inicial de sua obra permanece praticamente desconhecido. Também pouco se sabe sobre suas viagens para fotografar para o *Registro Sociológico* durante o período mais tenso da República Popular da Polônia e sobre o tipo de relacionamento que ela conseguia manter com as autoridades.²⁷⁴

²⁷² Disponível em: <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/convidados/os-jogos-papais-com-ocomunismo-10014597.html>. Acesso em: 25 maio. 2021.

²⁷³ MAZUR, *op.cit.*, 2020.

²⁷⁴ *Ibidem.*

As questões de pesquisa sobre vida e obra de Zofia Rydet propostas por Mazur são amplas e ultrapassam os limites da presente pesquisa, mas podem servir como ponto de partida para pesquisadores brasileiros que eventualmente se interessem pela fotógrafa e sua obra, assim como foram úteis para que eu não perdesse de vista os limites deste trabalho.

Para concluir, volto a um aspecto que creio esclarecer o entrelaçamento fenomenológico do objeto de pesquisa e da pesquisadora.

Ao chegar ao final do percurso que se iniciou com uma fotografia apresentada rapidamente durante uma aula no Instituto de Artes da Universidade de Brasília e terminará com a defesa de uma tese sobre o *Registro Sociológico*, de Zofia Rydet, que contém a fotografia que mobilizou meu olhar, tento traduzir em palavras o que havia naquela fotografia que me capturou – Barthes chamaria de *punctum*, elemento que “parte da cena, como uma flecha, e vem me ultrapassar”²⁷⁵ – e o que há no *Registro Sociológico* que continua a me manter ligada a ele de maneira íntima e profunda.

Em um dos primeiros contatos por *e-mail* com Zofia Augustyńska-Martyniak, vice-presidente da Fundação Zofia Rydet, ela me perguntou como foi que eu cheguei até a fotógrafa e o que eu vi no *Registro Sociológico* que me atraiu. Meu orientador, Biagio D’Angelo, já tinha me interrogado a esse respeito. Então, para ambos, falei de memórias pessoais, de sentimentos, de infância, de família, de passado e de nostalgia.

As cenas que vi em fotos tiradas dentro das casas das pessoas me remeteram a minha infância. Nasci e me criei em uma pequena cidade onde as pessoas se conheciam e eram receptivas e afetuosas. Mas não era comum entrar na casa alheia, a não ser que fosse de parente ou de alguém que tivesse convidado a entrar. O interior das casas passou a ser, para mim, objeto de curiosidade e até de desejo.

Quando vi a fotografia de Zofia Rydet, feita – entre milhares – dentro das casas dos seus conterrâneos, me senti realizando o desejo clandestino e irrealizável de entrar e conhecer os segredos que as pessoas guardam dentro de suas casas. Finalmente, pude “entrar”.

²⁷⁵ BARTHES, *op. cit.*, 2018, p. 29.

Olhar para essas fotografias feitas entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1990 permitiu identificar coisas comuns entre dois países distantes entre si. Nelas, encontrei pessoas e objetos iguais – ou assim me pareceram – aos da minha história. Mulheres, homens, crianças, pratos e xícaras dispostos por ordem de tamanho nas prateleiras, flores artificiais, relógios de parede, calendários, fotos do Papa João Paulo II, fotos de família, *posters* de celebridades, instrumentos musicais, bandeiras e flâmulas, miudezas de todo tipo, imagens de santos e aparelhos de rádio e de televisão. Tudo posicionado de forma organizada e calculada, compondo uma decoração única.

“Num espaço interior, não existe uma localização privilegiada, nem também um enquadramento que delimite o olhar. O sujeito permanece junto a si, sem que possa, através do olhar, sair de si em direção ao mundo externo”, aprendi com Hans Belting.²⁷⁶ E é como entendo minha predileção pelo interior.

Nesse ensaio, Belting discute o papel da janela no modo de olhar e perceber o mundo, concluindo que: “Na cultura ocidental, a janela e o olhar pela janela são indissociáveis”.²⁷⁷ A janela, nesse contexto, é uma forma simbólica do olhar ocidental que, nos primórdios da pintura, emoldurou o quadro à semelhança de uma janela real e “fez do olhar através da janela o seu tema-chave: é o olhar curioso que explora o mundo em busca de imagens”.²⁷⁸

Quando contemplo as fotografias do *Registro Sociológico*, sou parte do interior por decisão da fotógrafa. Estou presente e não sou fotografada porque posto-me ao lado da fotógrafa e da câmera e desafio a lei fundamental da história da imagem ocidental:

A oposição entre interior e exterior constitui propriamente uma lei fundamental da história da imagem ocidental. O mundo é um mundo a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela simbólica. [...] A janela permite ao espectador estar presente **aqui**, com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, entregar-se ao **ali**, a lugares que somente o olhar pode alcançar. [...] Desde o início dos tempos modernos, o interior representa o lugar simbólico do sujeito (do eu), enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar.²⁷⁹

²⁷⁶ BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 123.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 126.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 135.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 116-117. Grifos do autor.

ANEXOS

17/05/2023, 11:43

Gmail - Re: PhD thesis on Zofia Rydet and its Sociological Record



Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

Re: PhD thesis on Zofia Rydet and its Sociological Record

Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

26 de março de 2022 às 21:20

Para: Zofia Augustyńska-Martyniak <zofia.augustynska.martyniak@fundacjarydet.pl>

Dear Zofia,

In your last email, you asked me about how I found Zofia Rydet's photo.

I had finished my Masters in Communication when I decided to continue researching photography from the perspective of the visual arts, not photojournalism anymore. So I enrolled in a course at the Institute of Arts of the University of Brasília, with the professor Biagio D'Angelo, an Italian man who has lived in Brazil for about 10 years (he has been my advisor ever since). One day during class, among the many images he showed, there was a photograph that caught my attention immediately. I asked him who the photographer was, he mentioned her name – Zofia Rydet – and said that the photo was part of a project that aimed to photograph all Polish homes. I wrote down the photographer's name and didn't forget the photo anymore.

At home, I searched the internet for the name "Zofia Rydet" and found the official website of the Zofia Rydet Foundation. I discovered that the photo I had seen in the classroom was part of the *Sociological Record*. I found other information on the internet over the next few days, but I always returned to the foundation's official website to see more and more photos from the archive. I was so involved in the photographer's work that I decided to apply for a place in the doctoral course with a pre-research project on Zofia Rydet's *Sociological Record*. That was in 2018. In April 2019, I was approved for the selection and started the course.

But what was it about these photos that attracted me so much? The scenes I saw in photos taken inside people's homes took me back to my childhood. I was born and lived in a small town (Coqueiral, 9 thousand inhabitants) in the interior of the State of Minas Gerais, in the Southeast of Brazil. People all knew each other in the city and are still very receptive and affectionate today. But it wasn't very common for us to enter people's homes, unless they were relatives or had been invited in. So, the internal environment of the houses became an object of curiosity and even desire for me, since I was a child. At the age of 17, I moved to the state capital, Belo Horizonte, and a few years later I came to Brasília. Most of my life, therefore, has been in big cities, but that small town, with simple people, living a peaceful life in the countryside, far from the big urban centers, has never left me.

Looking at these photographs taken between the late 1970s and early 1990s means for me to identify many common things between two countries so far away, so alien to each other. As Zofia Rydet photographed Polish houses in villages, I passed from childhood to adolescence, seeing people and objects many times the same as I see in the *Sociological Record*. Just as Poland is a very religious and very Catholic country, so is Brazil. The countless biblical images that can be seen on the walls of the photographed homes are also common to almost all the homes I have seen in small and large Brazilian cities, in all regions of the country. The vases of artificial flowers, the wall clocks, the calendars, the photo of the Polish Pope, the family photos, the crochet liners, the television sets... so many things like ours!

Faced with these photos, I finally "enter" the homes of ordinary families like mine and can look at every detail and learn about stories of people, villages, regions and a country at a certain time. Or, at least, ONE story through the lens of a photographer of such sensitivity and artistic ability capable of overcoming incredible difficulties imposed by her age, her independence and the regime that was in force at that time in her country.

And I'm sure that Zofia Rydet was absolutely right when she realized that the personal objects that decorate a home define its owners and indicate their aesthetic, religious and political preferences.

That's how Zofia Rydet definitively entered my life – academic and personal – and gave meaning to a part of me that needed attention.

You cannot imagine how important it has been for me to be in touch with you. As Roland Barthes said in the classic book *Camera lucida* (1980): "One day, a long time ago, I came across a photograph of Napoleon's last brother, Jerome (1852). I said to myself then, with an astonishment that I could never reduce: 'The eyes that saw the Emperor'".

Thank you for everything!

With love,

Anna

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=6cd26a9c75&view=pt&search=all&permmsgid=msg-a:r-3002426300649840011&siml=msg-a:r-3002426300649840011> 1/2

17/05/2023, 17:34

Gmail - 1 favor and 3 questions



Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

1 favor and 3 questions

Zofia Augustyńska-Martyniak <zofia.augustynska.martyniak@fundacjarydet.pl>
Para: Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>
Cc: Maria Sokół-Augustyńska <maja.augustynska@gmail.com>

23 de fevereiro de 2023 às 07:11

Dear Anna,

By filemail I'm sending the film with english lectot.
The answers we will send until the edn of nex week.

Thank you very much for your research about Brasilian exposition. Waiting fo the news.

Best regards
Zofia

W dniu 2023-02-23 o 03:20, Anna Cristina Araújo Rodrigues pisze:
[Texto das mensagens anteriores oculto]



Nie zawiera wirusów.www.avast.com

17/05/2023, 16:53

Gmail - 1 favor and 3 questions



Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

1 favor and 3 questions

Zofia Augustyńska-Martyniak <zofia.augustynska.martyniak@fundacjarydet.pl>

15 de março de 2023 às
06:25

Para: Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

Dear Anna,
In attechement I'm sending the answers. Sorry that you had to wait so long.
Kiss
Zofia

W dniu 2023-02-23 o 03:20, Anna Cristina Araújo Rodrigues pisze:

Dear Zofia,

I hope you and your family are doing well.

I would like to ask you to resend me the film about Zofia Rydet with English subtitles. It took me a while to open the file and the movie is no longer available.

Also, I would like to ask you to answer a few questions:

1) How did Zofia Rydet prepare the collection she was leaving for you and your mother? Between the time she stopped traveling and photographing and the day she died, how did she deal with organizing the collection?

2) Was there a time when Zofia Rydet "arranged" or asked Maria to look after the archive after her death? How would Maria describe this moment?

3) How were the last years of Zofia Rydet's life?

I am writing the final part of the thesis, but all the time I discover gaps that should be filled, so I need to ask you to answer these questions, with the help of your mother. Short answers, no more. I hope to finish writing the thesis by the end of March. It's crazy, but every time I find more and more important details to get as close as possible to the photographer and her photographs.

Thank you in advance for the support I have received from you and Maria.

Best regards. ♥

PS – I have a friend who is a professor in the Museology course at the University of Brasília. Today I was with her and told her about Josef Robakowski and the Museum of Contemporary Art at USP. She has contacts at the museum and promised to help me find as much information as possible. I'll let you know soon.



Nie zawiera wirusów.www.avast.com



Anna_Brazylia_1.pdf

139K

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=6cd26a9c75&view=pt&search=all&permmsgid=msg-f:1760425221749702151&dsqt=1&simpl=msg-f:176042522174970...> 1/1

For Anna Cristina de Araújo Rodrigues
by Zofia Rydet Foundation

ENG

1) How did Zofia Rydet prepare the collection she was leaving for you and your mother? Between the time she stopped traveling and photographing and the day she died, how did she deal with organizing the collection?

Zofia Rydet, contrary to the opinion about the messiness of artists, left her collection relatively tidy. Practically all the negatives were developed, cut and put into "photo sleeves", which were precisely described: with the date, place, and sometimes the names of the people in the photos. They were also numbered and marked with letter abbreviations. For example: the photos taken in the Silesia region were marked "SL", the "photo sleeves" and the subsequent negative had their consecutive numbers. Most of the prints were also sorted by the order of developing from the negative or by artistic series. She made prints only from selected negatives, it gives about 80% in the case of "Sociological Record". Unfortunately, as a result of numerous removals of the archive and initial unprofessional actions, the order left by her has been disturbed. The Foundation's work consists, among other things, in rearranging the collection.

2) Was there a time when Zofia Rydet "arranged" or asked Maria to look after the archive after her death? How would Maria describe this moment?

It's what she says in the film of Andrzej Różycki "Infinity of distant roads"

(...)That's why I'm very sensitive. I would love to sensitize someone from my relatives, I keep telling them: maybe it's not a nice word, as I say it this way, but I've come to the conclusion that it's better to say it like this, that there's money in it. Because - hm, hm (laughs) - because remember that: when I die, it will have value, hm, hm (laughs).

You can sell it, but don't throw it all away.

Basically, it's much better if someone goes with me. I wanted to interest others... but I couldn't do it... Only Zosia remained, who is very sensitive, who painted like me from the very beginning. I saw the sensitivity in her.

Zosia does not have such accretions yet - what is money, the value of all this. She's still so innocent. So I can only teach her this beauty. I say "look through the lens, look at how pretty it looks".

Indeed, she saw completely trivial things and there was a quasi-road, and it's not a road, just some textures arranged very nicely. Zosia is my greatest love at the moment. Now this love is shifting, even the love for one's own child is not as strong as for a grandchild.

And one important memory Maria has:

During one of the last visits to Zofia Rydet's apartment, she said to Maria: *Remember Maja, in this shelf, there are the most important negatives.*

She meant "The Sociological Record".

Because of Maria's "artistic" professional occupation, and interest and attention that she pay to Zofia's creations, Zofia Rydet trusted that Maria will take a good care of her artistic heritage.

For Anna Cristina de Araújo Rodrigues
by Zofia Rydet Foundation

3) How were the last years of Zofia Rydet's life?

Zofia Rydet was professionally active for a long time, but the last 2 or 3 years were already very difficult for her physically, due to problems with her spine, which had been bothering her for many years. I don't remember exactly how long she was sick before she died, but it was months, not years. In the period when she was already weak and could no longer travel, she worked at home. The last effect of these works is a series of collages "Silesian Suite", in which, apart from photographs, she used various interesting elements such as dried flowers, pieces of fabric or hair.

PL

1) Jak Zofia Rydet przygotowała kolekcję, która zostawiała dla Ciebie i Twojej Mamy? Jak sobie radziła z organizacją kolekcji od chwili, gdy przestała podróżować i fotografować, do śmierci?

Zofia Rydet, wbrew opiniom o bałaganiarstwie artystów, pozostawiła w swoich zbiorach względny porządek. Praktycznie wszystkie negatywy były wywoływane, pocięte i wkłózone do koszulek negatywowych oraz dokładnie opisane: data, miejscem, a czasem nazwiskami osób na zdjęciach. Były również numerowane i oznaczane skrótami literowymi. Na przykład: zdjęcia wykonane na Śląsku oznaczano „SL”, koszulki i klatki negatywu miały swoje kolejne numery. Większość odbitek sortowała także według kolejności wywoływania z negatywu lub według serii artystycznych. Odbitki wykonywała tylko z wybranych negatywów, w przypadku „Zapisu socjologicznego” jest to około 80%. Niestety, w wyniku licznych przeprowadzek archiwum i początkowych nieprofesjonalnych działań pozostawiony przez nią porządek został zakłócony. Prace Fundacji polegają m.in. na porządkowaniu kolekcji.

2) Czy był czas, kiedy Zofia Rydet „załatwiała” lub prosiła Marię o opiekę nad archiwum po jej śmierci? Jak Maria opisałaby ten moment? Tak mówi w filmie Andrzeja Różyckiego „Nieskończoność odległych dróg”

(...) Dlatego jestem bardzo wrażliwa. Chciałabym uczulić kogoś z bliskich, powtarzam im: może to nie jest ładne słowo, jak to mówię, ale doszłam do wniosku, że lepiej powiedzieć tak, że są pieniądze To. Bo - hm, hm (śmiej) - bo pamiętajcie, że: jak umrę, to będzie miało wartość, hm, hm (śmiej). Możesz to sprzedać, ale nie wyrzucaj wszystkiego. Zasadniczo jest znacznie lepiej, jeśli ktoś idzie ze mną. Chciałem zainteresować innych... ale nie mogłem... Została tylko Zosia, która jest bardzo wrażliwa, która malowała tak jak ja od samego początku. Widziałem w niej wrażliwość. Zosia nie ma jeszcze takich naleciałości - co to za pieniądze, jaka jest tego wartość. Wciąż jest taka niewinna. Więc mogę ją tylko nauczyć tego piękna. Mówię „spójrz przez obiektyw, zobacz, jak ładnie wygląda”. Rzeczywiście, widziała zupełnie banalne rzeczy i była quasi-droga, i to nie jest droga, tylko niektóre tekstury bardzo ładnie ułożone. Zosia jest obecnie moją największą miłością. Teraz ta miłość się zmienia, nawet miłość do własnego dziecka nie jest tak silna jak do wnuka.

Ważne wspomnienie Marii:

Podczas jednej z ostatnich wizyt w mieszkaniu Zofii Rydet powiedziała „Pamiętaj Maju, w tej szafce są najważniejsze negatywy”. Miała na myśli „Zapis socjologiczny”.

For Anna Cristina de Araújo Rodrigues
by Zofia Rydet Foundation

Ze względu na „artystyczny” zawód Marii oraz zainteresowanie i uwagę, jaką poświęcała twórczości Zofii, Zofia Rydet ufała, że Maria będzie dobrze dbać o jej artystyczne dziedzictwo.

3) Jak minęły ostatnie lata życia Zofii Rydet?

Zofia Rydet była aktywna zawodowo przez długi czas, ale ostatnie 2-3 lata były już dla niej bardzo ciężkie fizycznie, ze względu na problemy z kręgosłupem, które nękały ją od wielu lat. Nie pamiętam dokładnie, jak długo chorowała przed śmiercią, ale to były miesiące, a nie lata. W okresie, kiedy była już osłabiona i nie mogła podróżować, pracowała w domu. Ostatnim efektem tych prac jest cykl kolaży "Suita Śląska", w którym oprócz fotografii wykorzystała różne ciekawe elementy, jak suszone kwiaty, skrawki materiału czy włosy.

02/06/2023, 12:00

Gmail - Hello, Zofia



Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

Hello, Zofia

2 mensagens

Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

30 de maio de 2023 às 11:07

Para: Zofia Augustyńska-Martyniak <zofia.augustynska.martyniak@fundacjarydet.pl>

Dear Zofia,

Last week I turned in my thesis to my advisor. He liked the text very much and scheduled the defense panel for June 30th.

I would like you and Maria to participate, even if you guys don't speak Portuguese. I still don't know the opening hours of the defense panel, but I will soon.

Again, I appreciate your efforts to help me in so many ways. You sent me books that were instrumental in my research, for which I thank you again. You and Maria received my husband and I in January 2023, and that visit was of enormous importance to me, for which I will always be grateful. Also, you helped me with the information sent whenever I asked something.

The last few months have been intense because of writing the thesis, but they have also been filled with a lot of learning and a feeling of accomplishing a very important task for me. And you were a great partner in this task.

A big hug for you and Maria.

Best regards.

Anna

Zofia Augustyńska-Martyniak <zofia.augustynska.martyniak@fundacjarydet.pl>

31 de maio de 2023 às 12:13

Para: Anna Cristina Araújo Rodrigues <annamizzu@gmail.com>

Cc: Maria Sokół-Augustyńska <maja.augustynska@gmail.com>

Dear Anna,

Thank you very much for your kindes message. You are to nice for us! :) We didn't do as much and for us it was also a pleasure to meet You and to host You at our home and archive.

And what make us really happy, is that Zofia Rydet is travelling and being loved all aver the World!

I'm glad that your work soon will be successfully finalized! Unfortunately 30 of June I will be on holidays in Marocco, so I don't think it will be possible to take part in your defense - I'm so sorry:(

But maye Maria would be available, so please let us know about the precise time and a way she could participate online.

We will keep our fingers crossed that Big Day!

Hugs

Zofia and Maria

W dniu 2023-05-30 o 16:07, Anna Cristina Araújo Rodrigues pisze:

[Texto das mensagens anteriores oculto]



Nie zawiera wirusów.www.avast.com

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=6cd26a9c75&view=pt&search=all&permthid=thread-a:r5145166808338782488&simpl=msg-a:r-2644917202539231382&...> 1/1

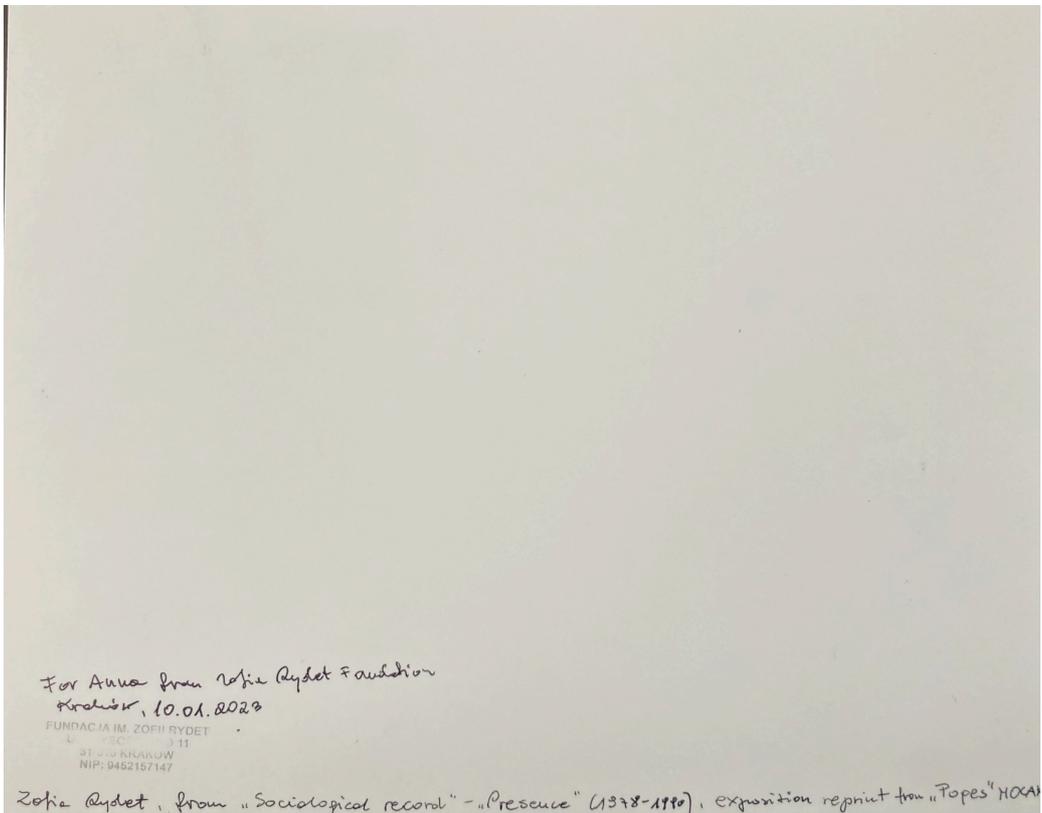


Foto oferecida pela Fundação Zofia Rydet ao final da visita técnica, janeiro de 2023

REFERÊNCIAS

- ABDAL, Alexandre *et al.* *Métodos de pesquisa em ciências sociais: bloco qualitativo*. São Paulo: SESC/CEBRAP, 2016.
- ABREU, Leandro Pimentel Abreu. O inventário fotográfico como estratégia artística. *Revista Educação Pública* (on-line), Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bit.ly/3OBNRkl>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- ANDRADE, Ana Beatriz Pereira de; MAGALHÃES, Ana Maria Rebello; OLIVEIRA, Paula Rebello Magalhães de; AQUINO, Henrique Perazzi de. Fotografia social e documental: um lugar entre arte e militância. 9º CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO | CIDI 2019; 9º CONGRESSO NACIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN DA INFORMAÇÃO | CONGIC 2019, Belo Horizonte, MG. *Anais [...]*. S.l., 2019.
- ARAÚJO, Manuel Augusto. A devolução do património saqueado pelos impérios coloniais. *Abril*, 5 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.abrilabril.pt/cultura/devolucao-do-patrimonio-saqueado-pelos-imperios-coloniais>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- AZOULAY, Ariella. A fotografia cativa. *Revista Zum*, 25 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-fotografia-cativa/>. Acesso em: 25 jan. 2022.
- AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2011.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 7. ed. Rio de Janeiro: 2013.
- BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos – la concepción de la fotografía*. Barcelona: FotoGGrafía, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: VERAS, Leno (org.). *Abre-te código – transformação digital e patrimônio cultural*. São Paulo: Goethe-Institut, 2020, p. 15-40.
- BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 115-137.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2022.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Organização, introdução e notas de Geoff Dyer. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BIKONT, Anna; SZCZESNA, Joanna. *Quinquilharias e recordações – Biografia de Wisława Szymborska*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança – Volume 1*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BOHDZIEWICZ, Anna Beata. Wandering with Zofia Rydet. *In*: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia geral – vol. 2: habitus e campo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2021.

BRITO, Sara Godoy. *Um estudo sobre a fotografia documental: pensando e repensando conceitos a partir da aplicação de cores na fotografia contemporânea*. s.d./s.l. PDF. Disponível em: <https://newschool.academia.edu/SaraGodoyBrito>. Acesso em: 29 mar. 2021.

BRUN, Annie Le. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico, Benjamin Buchloh. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 194-209, 2009.

BUENO, Mariana Pimenta. Museu e colonialidade: a repatriação museológica como instrumento de luta. *Revista Neiba, Cadernos Argentina-Brasil*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 1-20, 2019.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

CHALMERS, Alan F. *O que é ciência afinal?* Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CZYŻEWSKI, Stefan; GOŁĄB, Mariusz (ed.). *Zofia Rydet po latach 1978-2018*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2020.

- D'ANGELO, Biagio. *Objetologia. Revista de Design, Tecnologia e Sociedade*, Brasília, v. 3, n. 1 p. 16-25, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/design-tecnologia-sociedade/article/view/13663/11986>. Acesso em: 3 dez. 2019.
- DAVIES, Norman. *God's Playground: A History of Poland. Volume II: 1795 to the Present*. Oxford, England: OUP Oxford, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis/SC: Editora da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo – história da arte e anacronismo nas imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas – Ensaio sobre a aparição*. Lisboa: KKYM, 2015.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 1990.
- DRAUZIO Entrevista | Sebastião Salgado. Entrevistador: Drauzio Varela. Entrevistado: Sebastião Salgado. São Paulo. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4I3bZVZSZPI>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 14. ed. Campinas/SP: Papirus, 2012.
- DYER, Geoff. *O instante contínuo – uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ERNAUX, Annie. *Os anos*. São Paulo: Fósforo, 2021.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2017.
- FERENC, Tomasz. Remembered: Zofia Rydet in the Biographically-Oriented Perspective of the Sociology of Art. *Przegląd Socjologii Jakosciowej*, University of Lodz, v. 17, n. 3, p. 206-225, Aug 2021. Disponível em: <https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/article/view/10986>. Acesso em: 20 nov. 2022.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*. São Paulo: Editorial GG, 2012. E-book Kindle.
- FRITZSCHE, Peter. The Archive. *History and Memory*, special issue: Histories and Memories of Twentieth-Century Germany, v. 17, n. 1-2, p. 16, 2005.
- GEMBARA, Karolina. What's invisible in Zofia Rydet's Record?. *Sztuka i Filozofia*, Varsóvia, n. 54, p. 43-51, 2019. Disponível em: https://artandphilosophy.pl/wp-content/uploads/2020/11/SziF-54_04_Gembara.pdf. Acesso em: 3 dez. 2022.
- GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The WarburgInstitute: University of London, 1970.

HARAZIM, Dorrit. Jerzy Lewczyński, o catador de imagens. *Revista Zum*, 25 de maio de 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/o-catador-de-imagens/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Cultura e sociedade no século XX. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOSKINS, Janet. *Biographical objects: how things tell the stories about people's lives*. Nova York/Londres: Routledge, 2010.

HUYSMANS, Joris-Kal. *Às avessas*. São Paulo: Penguin, 2011.

INCERTEZAS críticas. Documentário de Daniel Augusto. 2015. 26 min., com Georges Didi-Huberman. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=519#>. Acesso em: 13 jun. 2021.

JURECKI, Krzysztof. The Ordinary Man in the Work of Zofia Rydet. In: MUSEUM SZTUKI W ŁODZI. *Zofia Rydet (1911-1997) – Fotografie*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999.

KLEKOT, Ewa. Between the ethnographic and material culture. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017. p.117-133.

KUHUN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar – origem e estética da fotografia moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino – teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LYONS, John. *Linguagem e linguística – uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2017.

MANGUEL, Alberto. *Encaixotando minha biblioteca – uma elegia e dez digressões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MAZUR, Adam. Perhaps the greatest polish woman photographer: problematics of research into the life and art of Zofia Rydet. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object lessons: Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017. p. 69-92.

MAZUR, Adam. Być może największa polska fotografka. Problematyka badań nad życiem i twórczością Zofii Rydet. In: CZYŻEWSKI, Stefan;

- GOŁĄB, Mariusz (ed.). *Zofia Rydet po latach 1978-2018*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2020, p. 33-48.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. 5. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MIŁOSZ, Czesław. *Mente criativa*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.
- MIŁOSZ, Czesław. *Para isso fui chamado: poemas*. Seleção, tradução e introdução de Marcelo Paiva de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- MORETTI, Maria de Fátima de Souza; FARIAS, Igor Gomes. Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica: retratos do século XX. *Revista Landa*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 126, 2019.
- MORIN, Violette. L'Objet Biographique. *Communications*, 1969, n. 13. p. 131-139, 1969.
- MUSEUM SZTUKI W ŁODZI. *Zofia Rydet (1911-1997) – Fotografie*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999.
- NOWICKI, Wojciecki. *Zofia Rydet – Zapis Socjologiczny 1978-199*. Gliwice: Muzeum w Gliwice, 2017.
- PAJACZKOWSKA, Agnieszka. "Something that will remain": local activity based on Zofia Rydet's *Sociological Record*. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object Lessons – Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p. 327-367.
- PIJARSKI, Krzysztof. "Perpetual Inventory": An Introduction. In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). *Object Lessons – Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p. 39-47.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Vários autores. *Enciclopédia Einaudi 1: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa Da Moeda, 1985, p. 51-86.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume 2. À sombra das raparigas em flor. São Paulo: Globo, 2006.
- RAFFAINI, Patricia Tavares. Museu contemporâneo e os gabinetes de curiosidades. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 3, p. 159-164, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109170/107661>. Acesso em: 3 dez. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens – conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa 1 – a intriga e a narrativa histórica*. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017. E-book Kindle.

ROZYCKI, Andrzej. The infinity of distance roads. MUSEUM SZTUKI W ŁODZI. *Zofia Rydet (1911-1997) – Fotografie*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999. p. 109-115.

RÓŻYCKI, Andrzej. *Nieskończoność dalekich dróg*. Podsluchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989. Filme gentilmente cedido a mim, com legendas em inglês, pela Fundação Zofia Rydet.

RYDET, Zofia; HENNELLOWA, Józefa. *Obecność*. Kraków: Calvarianum, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 31. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. Pequena história de um evento querido da câmera: a guerra. In: ZERWES, Erika. *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947*. São Paulo: Intermeios, 2018. p. 9-12.

SCHULZ, Bruno. *Lojas de canela e outras narrativas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

SCHULZ, Bruno. *Sanatório*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.

SCHWARTZ, Robert. O movimento sindical que levou ao fim do comunismo na Europa. *DW*, 31 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-movimento-sindical-que-levou-%C3%A0-derrocada-do-comunismo-na-europa/a-54771506>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SEKULA, Allan. Photography between Labour and Capital. In: BUCHLOH, Benjamin H. D.; WILKIE, Robert (ed.). *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968*. A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton. Nova Scotia, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/The University College of Cape Breton Press, 1983. p. 193-202.

SIENKIEWICZ, Henrik. *O faroleiro e outros contos*. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973.

SIEWIERSKI, Henrik. *História da literatura polonesa*. Brasília: Editora da UnB, 2000.

SOBOTA, Adam. Zofia Rydet's Records. In: Museum Sztuki w Łodzi; Museum Narodowe we Wrocławiu; Museum im. Władysława Orkana w Rabce; Fundacja

im. Turleja w Krakowie (org.). *Zofia Rydet – 1911-1997*. Łódź: Museum Sztuki w Łodzi, 1999. p. 90-94.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Artist, Oeuvre, Corpus, and Archive: Thinking through Zofia Rydet's Sociological Record. *In: PIJARSKI, Krzysztof (ed.). Object Lessons – Zofia Rydet's Sociological Record*. Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2017, p. 215-244.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. 1. ed. 8. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TIFENTALE, Alise. Introduction to José Oiticica Filho's "Setting the Record Straighter". *ARTMargins*, v. 8, n. 2, p. 105-115, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.1162/artm_a_00239. Acesso em: 11 jun. 2021.

TIFENTALE, Alise. *The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language*. 2018. Disponível em: <https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

TOKARCZUK, Olga; CONCEJO, Joanna. *A alma perdida*. São Paulo: Todavia, 2020.

TOKARCZUK, Olga. *Correntes*. São Paulo: Todavia, 2021.

TOKARCZUK, Olga. *Sobre os ossos dos mortos*. São Paulo: Todavia, 2019.

TRACHTENBERG, Alan. *Ensaio sobre fotografia – de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

TRYZNA, Tomek. *Senhorita ninguém*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

TSVETÁIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

VIOLETTE, Morin. L'objet biographique. *Communications*, 13, p. 131-139, 1969. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189. Acesso em: 20 jan. 2020.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo – escritos inéditos – vol. 1*. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande – escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZAMOYSKI, Adam. *História da Polónia*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

ZERWES, Erika. *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947*. 2013. Tese (Doutorado em Política, Memória e Cidade) – Departamento de História do

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2013.

ZERWES, Erika. *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947*. São Paulo: Intermeios, 2018.