



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ISABELLE FREIRE DE MORAIS

**FOTOGRAFIA E ENCENAÇÃO: CENA EXPANDIDA EM FUSÕES COM O
TEATRAL**

FORTALEZA

2015

ISABELLE FREIRE DE MORAIS

**FOTOGRAFIA E ENCENAÇÃO: CENA EXPANDIDA EM FUSÕES COM O
TEATRAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- M825f Morais, Isabelle Freire de.
Fotografia e encenação : cena expandida em fusões com o teatral / Isabelle Freire de Morais. –
2015.
121 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa
de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Comunicação e linguagens.
Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.
- 1.Fotografia artística. 2.Teatro na arte. 3.Desempenho(Fotografia). 4.Crítica fotográfica. I.
Título.

ISABELLE FREIRE DE MORAIS

**FOTOGRAFIA E ENCENAÇÃO: CENA EXPANDIDA EM FUSÕES COM O
TEATRAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 15/05/2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Rosana Horio Monteiro
Universidade Federal de Goiás (UFG)

AGRADECIMENTOS

À minha filha Marina. A melhor filha que alguém poderia ter. Sem ela teria sido quase impossível a concretização desse momento.

Ao Carlinhos, meu companheiro de vida.

Ao Osmar Gonçalves, meu orientador. Uma das pessoas mais bacanas que já conheci e que, com gentileza e precisão, me conduziu nessa empreitada.

À Gabriela Reinaldo que, de forma tão carinhosa, me recebeu no Grupo Flusser e acompanhou minha jornada no Programa de Pós-Graduação da Comunicação/UFC.

À professora Rosana Horio por aceitar participar da banca examinadora e por suas contribuições.

Ao meu anjo, Luís Girão, cuja amizade tornou esse período bem menos árido.

A todos os professores, funcionários e colegas com quem convivi no Programa de Pós-Graduação da Comunicação/UFC e no Grupo Flusser. Em especial, a Leila Lopes, Angela Soares e D. Regina sempre disponíveis para ajudar e compartilhar.

A essa força que antes eu chamava de Deus. Hoje já não me importa mais tanto como nomeá-la. Importa apenas ter a certeza que, de alguma forma, ela existe. Agradeço por sempre se manifestar quando preciso, me reerguendo nos momentos mais difíceis e me impulsionando a seguir em frente.

E, por fim, “gracias a la vida que me ha dado tanto”!

RESUMO

Lançamos-nos em um exercício reflexivo buscando entender como a encenação, esse gesto originário do teatro, deixando de remeter incessantemente a ele, embora não o exclua por completo, adquiriu sentido na linguagem fotográfica. Para tanto, partimos do entendimento de encenação como jogo, como uma operação de invenções, como um gesto criativo que amplia o protocolo do fotografável. Nossa abordagem busca, também, explorar atravessamentos, fusões e contaminações que se instauram entre as linguagens fotográfica e teatral e suas reverberações na representação imagética do humano. Além das reflexões de ordem teórica, este trabalho propõe um exercício de leitura de algumas imagens selecionadas da obra dos fotógrafos Duane Michals e Jorge Molder. Nossas questões são inspiradas, principalmente, em dois pensadores: François Soulages com sua estética do “isto foi encenado” e André Rouillé com seu conceito de fotografia- expressão. Suas contribuições se constituem núcleo de onde partem nossas reflexões que, contudo, se expandem e atingem outros autores a medida que realizamos nossa travessia investigativa.

Palavras-chave: Fotografia. Encenação. Teatro.

ABSTRACT

Through a reflexive exercise we search to understand how the staging, this gesture originally from theater, not referring to it incessantly, though not completely excluding it, acquired meaning in photographic language. The starting point was the understanding of staging as a game, as an operation of inventions, as a creative gesture that extends the photographed protocol. Our approach also searches to explore crossings, mergers and contaminations established between the photographic and theatrical languages and their reverberations in the image representation of the human. In addition to reflexions of theoretical nature, this work proposes a reading exercise of some selected images from the work of photographers Duane Michals and Jorge Molder. These issues are mainly inspired in two thinkers: François Soulages and his aesthetic of "that was staged" and André Rouillé with his concept of expression-photography. Their contributions constitute the core for our reflexions, which however, were expanded and reached other authors as we make our investigative journey.

Keywords: Photography. Staging. Theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Duane Michals em Dr. Duanus’Famous Magic Act – Autorretrato de 1996.	13
Figura 2 – Jorge Molder em Anatomia e Boxe, Autorretrato de 1997.....	14
Figura 3 – Fading Away, 1858, de Henry Peach Robinson.....	21
Figura 4 – The Firt Negative, 1857, de Oscar Gustav Rejlander.....	22
Figura 5 – Imagem 1 da série fotográfica de Duane Michals, datada de 1989.....	28
Figura 6 – Parte da Série T.V. (1996).....	31
Figura 7 – Vista Del Boulevard du Temp, 1838.....	51
Figura 8 – Vista Del Boulevard du Temp, 1838 – versão 2.....	52
Figura 9 – Autorretrato de um Homem Afogado, de Hyppolyte Bayard.....	53
Figura10 – The Two Ways of Life, de Rejlander.....	56
Figura11 – Sarah Bernhardt fotografada por Nadar em 1864.....	67
Figura12 – Mary Pinnock como Ofélia, fotografada por Cameron em 1867.....	68
Figura13 – Foto de parte da Família Real Brasileira.....	75
Figura14 – “Grandpa goes to heaven” de Duane Michals, datada de 1989.....	81
Figura15 – Autorretrato de Robert Cornelius, de 1839.....	93
Figura16 – Autorretrato de Nadar de 1855 e autorretrato de Disdéri de 1860.....	94
Figura17 – Série T.V. (1996), de Jorge Molder.....	99
Figura18 – Série Nox (1999), de Jorge Molder.....	99
Figura19 – Retrato de Alphonse Bertillon, 1890 e de sua ficha de identificação criminal.....	105

SUMÁRIO

1	PREÂMBULO	09
1.1	Interlocutores	15
2	MONTANDO A CENA	20
2.1	Duane Michals	26
2.2	Jorge Molder	29
3	PRIMEIRO ATO - UM OLHAR SOBRE A ENCENAÇÃO	34
3.1	No teatro	34
3.2	Na fotografia	46
4	SEGUNDO ATO - RETRATO: ENCENAÇÃO DE IDENTIDADES	65
4.1	Duane Michals	71
4.1.1	<i>O “isto existiu”</i>	72
4.1.2	<i>O “isto foi encenado”</i>	78
5	TERCEIRO ATO - AUTORRETRATO: PERFORMANCE DE SI	90
5.1	Jorge Molder	95
5.1.1	<i>Aproximações: Máscara, Rosto, Performance e Fotografia-Expressão</i>	96
6	EPÍLOGO	112
	REFERÊNCIAS	116

1 PREÂMBULO

Introduzir um percurso investigativo não é tarefa fácil. Supõe, de certa forma, registrar escolhas e decisões que ainda estão em processo na relação que mantemos com o tema com o qual estamos nos aproximando. Afirmar isso, talvez, demonstre certa insegurança quanto ao desenlace que o futuro guarda: conflito de todo pesquisador. No entanto, evitaremos as previsões inúteis e seguiremos adiante com a narrativa.

O olhar que direcionamos ao mundo está impregnado do nosso repertório cultural, intelectual e sensível: entrecruzamento de instâncias e experiências de vida. Parte desse universo pessoal de referências, interesses e inquietações artísticas, a motivação inicial desta pesquisa: qual seria de fato nossa relação com a fotografia? Como definir e orientar uma produção fotográfica autoral em tempos de democratização tecnológica e de criação e difusão incontrolável de imagens que torna a todos “fotógrafos”?

É da natureza dos caminhos e dos processos, o imprevisível. O nosso não tem sido diferente. Nele, acabamos por nos encontrar frente a vários outros desdobramentos reflexivos sobre a história da produção fotográfica. Pequenos detalhes que conquistaram nossa atenção e leitura e que desviaram nosso percurso de sua motivação primeira. Essas pequenas coisas que dão estalo e sentido e que nos empurram em direções não planejadas, que modificam nosso olhar e que acabaram fazendo-nos eleger a pesquisa acadêmica como o caminho preferencial de relacionamento, investigação e vivência com a linguagem fotográfica. Entretanto, outra instância de vida não poderia ser esquecida, deixada de lado neste processo: a atividade teatral por nós sistematicamente exercida nas últimas duas décadas. Era fatal que decidíssemos construir nosso objeto de investigação sob ótica dessas duas linguagens: com o suporte de uma formação acadêmica em Artes Cênicas aliado à uma vivência com a fotografia. Esta é, então, uma pesquisa que busca problematizar uma relação criativa entre fotografia e teatro — linguagens “eventualmente diferentes, mas com ansiedades muito próximas”, nos inspira Denilson Lopes (2004)¹ — por meio da encenação.

Costuma-se pensar que fotografia e teatro se constituem duas linguagens situadas em pólos extremos. De um lado, o teatro como a encarnação da presença viva do ator, da ação em tempo real, da representação direta. Em oposição, a fotografia suscitaria o tempo passado, a memória, a fantasmagoria, a morte. Entretanto, sem negar as especificidades de cada uma

¹ Embora esteja se referindo a linguagens distintas das que escolhemos como objeto de pesquisa, Denilson Lopes (2004) em “Entre Literatura e Cinema” faz colocações como essa, ao falar sobre o trânsito entre diferentes expressões, que para nós é atraente e, que acreditamos, poderia sim ser deslocada para a fotografia e o teatro.

dessas linguagens singulares, compreendemos que ambas partilham muito mais do que imaginamos.

Theatron é o termo grego que dá origem à palavra teatro. Designava “o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (PAVIS, 2011, p.372). Com o passar do tempo, o sentido do termo vai se modificando: associa-se ao edifício arquitetônico onde ocorria a representação, depois é concebido como arte dramática ou a obra de arte dramática etc. Derivações e terminologias que acabaram por ocultar uma característica fundamental e primária dessa arte: “o teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento, um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem” (*ibidem*, 2011, p.372). Não vemos aqui claras analogias com a linguagem fotográfica?

Para Aumont (1993), em sua origem, a fotografia e o teatro moderno possuiriam, por caminhos desiguais, uma história que, de certa forma, poderia ser compartilhada: ambos buscaram, a seu modo, consolidar a ilusão da representação pictórica a partir de um mesmo ponto de vista de construção de cena. De acordo com o autor, não se trataria de fazer coincidir a história dessas duas linguagens, mas sugerir um aspecto de convergência na construção do espaço de representação de cada uma delas: a organização perspectivista. A codificação da ilusão pictórica na cena teatral moderna apareceria como espaço em perspectiva e como pintura perspectivista sob o nome de “teatro à italiana”.² Já a cena fotográfica, em seu discurso primário, buscaria se aproximar dos padrões tradicionais da representação pictórica, considerada a verdadeira arte, também consolidando o programa visual perspectivista iniciado com a pintura Quatrocentista.

Fotografia e teatro, linguagens essencialmente imagéticas, possuiriam, também, uma partitura visual em comum na qual categorias como teatralidade, performatividade — ambos os termos compreendem o que passaremos a chamar de encenação —, representação e visualidade seriam palavras-chave na construção de seus processos criativos. Embora na fotografia tais contaminações com o teatral sejam mais detectáveis em seus movimentos artísticos da atualidade, de características mais performáticas, elas não se expressam apenas nas formas contemporâneas de hibridizações. Acreditamos que esse relacionamento ajudou a constituir uma segunda natureza da linguagem fotográfica que teria sido proscrita, em seu tempo primitivo, pelo mito da fotografia documental. Fascinados pela sociedade industrial que surgia e orientados pelas demandas do positivismo, lhe impuseram o papel de ser uma

² A busca pela ilusão de perspectiva e profundidade no espaço cênico vem desde o teatro romano. Contudo, a perspectiva foi a grande paixão do *Quattrocento*: “ao ideal humanista da harmonia do universo correspondeu a sistematização matemática da arte e da ciência”. (BERTHOLD, 2001, p.284). No teatro não foi diferente: é nesse contexto, com a estrutura do palco à italiana, que a organização perspectivista da cena teatral se consolida.

linguagem capaz de nos dar um acesso direto e inequívoco à realidade. Mas, de que se trata esta pesquisa?

Na perspectiva de um diálogo entre as linguagens fotográfica e teatral, construímos este trabalho pretendendo refletir como se relacionam esses dois domínios diferentes da ação humana: como a fotografia, suporte de apreensão das múltiplas imagens do homem, constrói imaginários, novos sentidos e novas visualidades, estabelecendo trocas como a linguagem teatral. Pensar como a conexão das práticas dessas duas linguagens alarga caminhos para o entendimento da representação imagética do homem cuja identidade, cada vez mais, possui sintomas de descentramentos, deslocamentos e multiplicidade.

Parece-nos, a princípio, que a tarefa que nos impusemos não é uma tarefa fácil. De que modo o pensamento teatral poderia nos ajudar a compreender melhor a fotografia? É possível pensar a construção fotográfica a partir do teatro? A encenação vem como resposta para estas inquietudes: inventando afinidades, aproximações e interferências. Tanto na fotografia como no teatro, a encenação teria uma mesma função, quase cirúrgica: trazer à superfície, fazer emergir o que há de mais significativo, tornar visível, dar visibilidade ao que está interiorizado e produzir reverberações que afetam o processo de comunicação.

Partimos da compreensão de que a natureza teatral de uma construção encontra-se no ato e não no texto. O ato fotográfico comporta essa dimensão. A fotografia explorando suas possibilidades poéticas de representação, por meio da encenação, sairia do domínio exclusivo da designação, do índice, das coisas e das proposições ontológicas e essencialistas do “assim foi”, ou “isto existiu”. Voltaria-se para o terreno da expressão, dos eventos, do imaginário, da pluralidade de olhares, do jogo e da emancipação da subjetividade do fotógrafo que deixaria de exercer a simples ação de um operador das funções e possibilidades previstas na máquina para alçar a categoria de produtor de imagens. Assumidamente em uma postura estética, ética e política, ele as construiria criativamente sem compromisso com os ideais de objetividade, veracidade e credibilidade atribuídos à prática da fotografia documental.

Assim, dando forma a essa nossa proposta, construímos este trabalho dividindo-o em quatro capítulos/atos. Com “Montando a cena”, iniciamos a problematização do nosso tema e apresentamos mais detalhadamente os fotógrafos cujas obras constituirão nosso *corpus* empírico. Em seguida, no primeiro ato “Um olhar sobre a encenação: no teatro e na fotografia”, buscamos compreender historicamente, sem preocupações rigorosas com datas precisas e cronologia, o que seria e como tem sido construída a encenação para essas duas linguagens. De onde vem o termo? O que estamos considerando como encenação nesta

pesquisa? A reflexão sobre esses questionamentos será feita sem a pretensão de apresentar um inventário exaustivo sobre as várias correntes que estudam o conceito, nem realizar uma investigação densa. Inspira-nos, nesse sentido, a abordagem que a forma épica adota na análise dos acontecimentos históricos. Para Didi-Huberman (2008), a dimensão analítica do épico buscava apegar-se menos aos episódios tomados a partir de seu desenvolvimento cronológico e mais à rede de relações que esses acontecimentos suscitavam multiplicando, assim, os pontos de vista. “Aconteça o que acontecer, há sempre outra realidade por trás daquela que é descrita” (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p.70, tradução nossa).³ Refugiados nestas palavras, provocados por esta linha de pensamento, direcionaremos nosso olhar, prioritariamente, às aproximações e entrelaçamentos dos aportes teóricos e à observação de detalhes nas obras escolhidas capazes de reverberar as fissuras, os atravessamentos, os diálogos que buscamos.

O segundo e o terceiro atos serão dedicados ao retrato e autorretrato fotográfico. Interessa-nos esses dois gêneros por compreendermos que neles se encontram mais evidentes processos de encenação. Por se acharem impregnados pelo jogo teatral, tornam-se espaços discursivos preferenciais para pensarmos categorias como representação, identidade e muitas outras que atravessam nossa reflexão. Pensar, por exemplo, o jogo da imobilidade na construção da encenação: a pose aproximando as linguagens teatral e fotográfica. Na fotografia, estabelecendo diferentes construções de visualidades: da pose sustentando uma identidade social padronizada à pose encenada e performatizada desestabilizando sua significação tradicional. No teatro: a reflexão partirá da *performance* e da encenação épica, que é essencialmente gestual e que busca a interrupção da ação dramática. Nesse sentido, a pose poderia ser entendida como essa interrupção épica não circunscrita, segundo Benjamin (1987), a uma moldura rigorosa onde os elementos de sua composição estariam organizados apenas em função da reprodução e ilustração. Dentro de uma escritura em fluxo vivo, ela constituiria-se daquilo capaz de gerar o assombro, o espanto, cujo resultado é o efeito de distanciamento.

Essencial para essas reflexões será o exercício de leitura que propomos realizar nesses dois últimos capítulos a partir de algumas obras fotográficas. São elas: “Grandpa goes to heaven” (1989), foto-sequência de Duane Michals apresentada no segundo ato “Retrato: encenação de identidades”; e as séries T.V. (1996) e Nox (1999), de Jorge Molder, apresentadas no terceiro ato “Autorretrato: *performance* de si”. Decidimos, também, utilizar

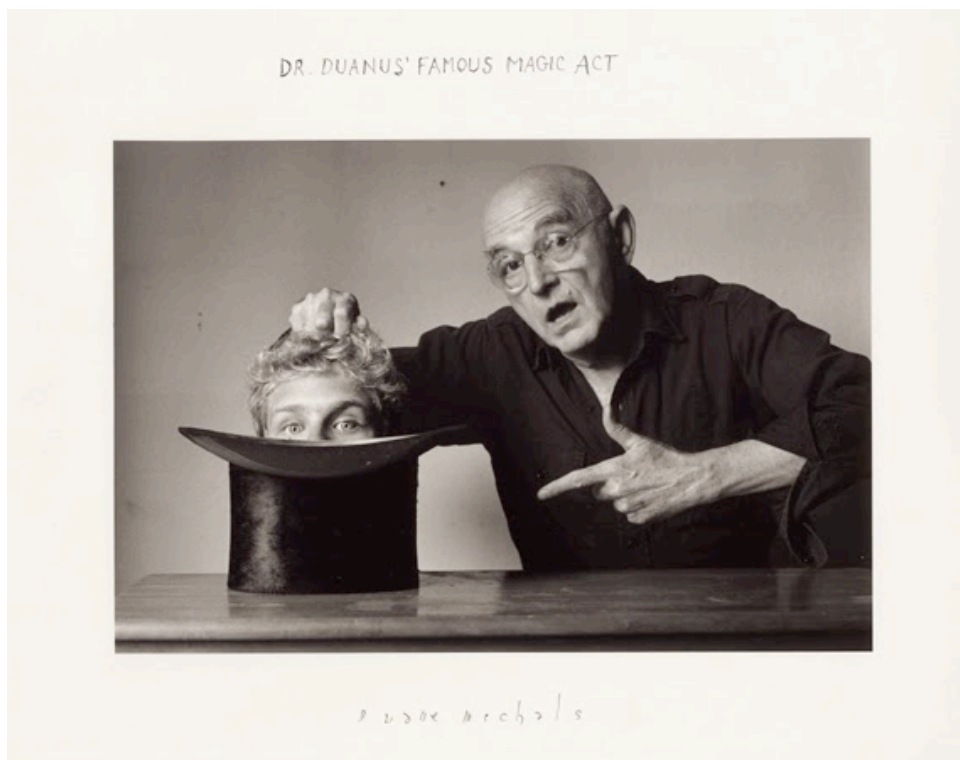
³ “Ocurra lo que ocurra, siempre hay otra realidad detrás de la que se describe” (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p.70).

algumas fotos históricas ao longo deste trabalho como contraponto a algumas de nossas questões. A identificação de elementos que pudessem indicar processos de encenação e de representações de cunho identitário, em suas construções empíricas, foi o critério geral utilizado para a seleção dessas imagens.

A encenação é território de expressão arbitrariamente requerido na construção das imagens das três obras fotográficas acima citadas que constituem nosso *corpus* empírico central. É lugar de produção criativa onde seus autores operam com profundidade e densidade poética. Imagens onde a teatralidade é incontornável. Acresce-se a essa perspectiva a compreensão de que há um tratamento distinto dado à encenação em cada obra. Mas quem são nossos protagonistas?

Fotógrafo norte-americano, de formação autodidata, nascido na Pensilvânia em 1932 e ainda vivo, Duane Michals inicia sua vida artística na infância com aulas de pintura. Adulto, desenvolve interesses passageiros por design gráfico e publicidade, mas escolhe a fotografia como território de expressão e criação. Buscando encontrar uma linguagem própria, realiza, ao longo de sua carreira, diversas experimentações fotográficas. Opta por forjar um estilo marcado pela narratividade através do uso de sequências de imagens que contam pequenas histórias ficcionais.

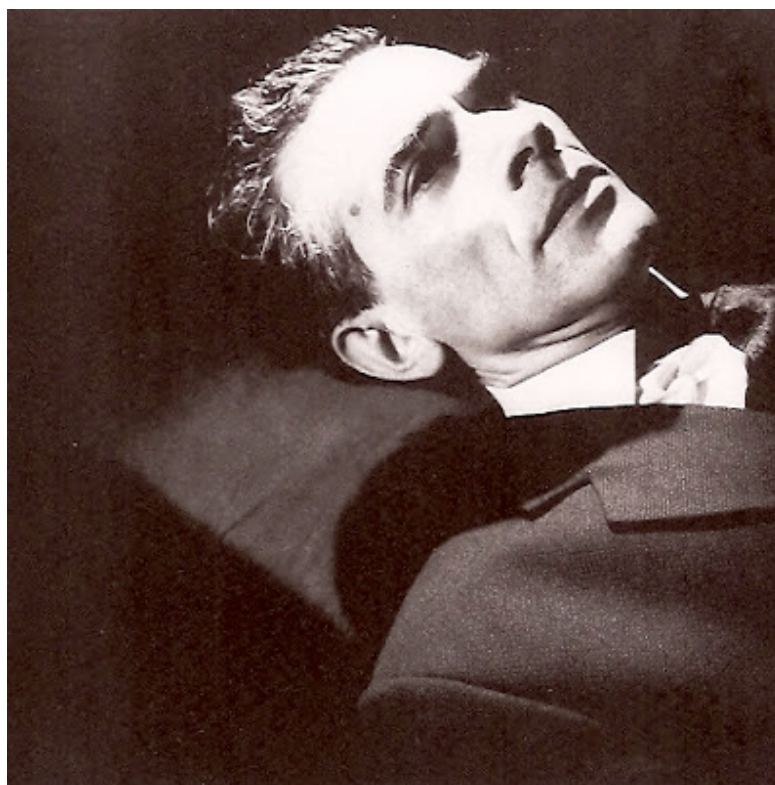
Figura 1 – Duane em Dr. Duanus' Famous Magic Act – Autorretrato de 1996



Fonte: <<http://blogs.baruch.cuny.edu/art3061sp2013/files/2013/04/Duane-Michals.pdf>>

Jorge Molder nasce em Lisboa, no ano de 1947. Completa seus estudos acadêmicos em Filosofia, mas escolhe investir em sua carreira artística. Passa a ser reconhecido como um artista visual contemporâneo que utiliza, principalmente, a própria imagem e a fotografia como formas de expressão. Além do gesto autorrepresentativo, a apresentação seriada é outro eixo estruturante de grande parte de sua obra.

Figura 2 – Jorge Molder em Anatomia e Boxe, Autorretrato de 1997



Fonte: <[http:// www.jorgemolder.com](http://www.jorgemolder.com)>

O mundo visto por Duane e Molder emana uma atmosfera teatral. A encenação é abertamente requerida na concepção, tratamento e execução de suas questões em suas imagens. Seus processos criativos são fronteiriços.⁴ Transitando entre as linguagens fotográfica e teatral, com consistência e inventividade, obtiveram reconhecimento internacional. Apoiados em Samain (2012) que considera que uma imagem forte é aquela que nos ajuda a pensar, compreendemos que as imagens destes fotógrafos se constituem territórios

⁴ Na metáfora construída por Yuri Lózman (1996) para compreender a dinâmica processual existente entre os signos no universo cultural, a fronteira seria uma espécie de membrana fluida, porosa, flexível que interligaria órgãos distintos da semiosfera — termo também cunhado pelo teórico para designar o espaço semiótico onde se encontra imersa a cultura e dentro do qual os processos comunicativos se tornam possíveis. Vital para o mecanismo semiótico, a fronteira é filtro que delimita, produz sistemas de individuação mas, acima de tudo, possibilita diálogos, trocas. Nesse sentido, fronteiras constituem-se ambientes onde ocorrem intensas relações de contaminação mútua, de compartilhamento de experiências entre alteridades, de hibridismo.

fortemente privilegiados que nos proporcionam a possibilidade de pensarmos contaminações entre diferentes modalidades de criação. Territórios ideais onde nos lançamos em busca do nosso propósito, ousando acreditar que a nossa reflexão sobre esses atravessamentos poderá ser enriquecedora para os campos conceituais da fotografia e do teatro.

1.1 Interlocutores

Sobre encenação, contarão-nos, em visão retrospectiva às origens do termo, os historiadores Patrice Pavis (2010) e Jean-Jaques Roubine (1998). Prática antiga, no teatro ocidental remonta aos gregos. Grosso modo, compreendia, nesse período da história do teatro, a noção de marcação rudimentar de atores e de organização material da representação: função exercida por um ensaiador, muitas vezes o próprio autor do espetáculo. Somente a partir da segunda metade do século XIX, o termo encenação começa a se expandir, abandonando as práticas convencionais ligadas apenas à dramatização cênica de uma obra literária e iniciando um processo de diálogo com outras linguagens artísticas. Neste contexto, ocorre uma ruptura epistemológica que dá ao termo encenação um novo sentido. Ele começa a ser construído tal como o conhecemos, atualmente, em toda sua natureza complexa que envolve diferentes práticas cênicas e tipos de *performances*. De modo geral, ela pode ser entendida como: “uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador. É noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulagem do teatro para as necessidades do palco e do público” (PAVIS, 2010, p.3).⁵

Além de colocar o teatro em prática, a encenação tem a função de “pôr em jogo” todo e qualquer evento, experiência ou atividade artística (PAVIS, 2010). Zona fronteiriça, nela nos posicionaremos como terreno eleito onde fotografia e teatro se entrecruzam e para pensarmos a imagem fotográfica para além dos limites da tradição ontológica. Essa última questão, em nossa pesquisa, é alimentada sobretudo por dois pensadores: François Soulages e André Rouillé. Suas contribuições se constituem núcleo de onde partem nossas reflexões que, contudo, se expandem e atingem outros autores à medida que realizamos nossa travessia investigativa.

Publicado no final do último milênio o livro “*Estética da Fotografia: perda e*

⁵ Quando da análise do nosso *corpus* empírico, traremos para nossa reflexão alguns teóricos que buscaram a expansão da linguagem teatral para além de sua proposição clássica onde há a supremacia do texto, da palavra, refletindo criticamente sobre seus processos. Nesse sentido, elegemos a vertente politicamente propositiva de Bertold Brecht e a expressão anarquista e libertadora da *performance*, correntes antidramáticas que se consolidaram a partir do século XX e que, ao buscarem a negação da mimese teatral, acreditamos convergirem com a perspectiva fotográfica que buscamos.

permanência” (2010), de François Soulages, crítico e especialista em arte contemporânea, professor da Universidade de Paris VIII, busca configurar uma estética para a fotografia que leve em consideração desde seu processo de produção até o seu recebimento. Apesar de considerar a fotografia⁶ múltipla e complexa por natureza, capaz de refletir sobre realidades diversas, expressando a idiossincrasia de quem a pensa e a pratica, Soulages defende ser possível lhe delimitar uma estética única que permitiria abranger as diversas formas de representação que o homem faz de si mesmo e do mundo. Para compô-la, parte da análise de estéticas setoriais, dentre elas a estética do “isto foi encenado”.

Crítico de arte, historiador e professor da Universidade de Paris VIII, André Rouillé em seu livro “*A Fotografia - entre Documento e Arte Contemporânea*” (2009), lançado no início do século XXI, nos oferece uma reflexão aprofundada sobre o estatuto fotográfico desde sua invenção. Entretanto, Rouillé não se limita a inventariar fatos históricos e leituras teóricas sobre a fotografia. Ele se desloca das tradicionais abordagens ontológicas e essencialistas da fotografia, em sua opinião encarceradoras e reducionistas, e já discutidas à exaustão. Ambiciona uma reinterpretação da fotografia e da forma de lidarmos com as imagens na sociedade da informação: “traçar novas direções, experimentar novas ferramentas teóricas, a fim de que a cultura fotográfica prospere sobre um imenso vácuo de ideias” (ROUILLÉ, 2009, p.17). Propõe, para isso, o conceito de Fotografia-expressão.⁷

“Chamar um olhar que abre o antro de uma inquietude em tudo que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.98) é a atitude analítica que buscamos atingir na relação com nossas imagens. Ela nos impulsiona a tentar abrir cada vez mais fissuras em nossa travessia, a provocar questões. Somos inspirados por Georges Didi-Huberman e Etienne Samain. O primeiro, filósofo e historiador, traz à nossa discussão um ponto de vista teórico-metodológico que propõe que dialetizemos nossa postura diante da imagem. Para além dos sistemas binários que transitam entre a tautologia e a crença, ele quer que inventemos lugares no “entre”: “há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole [...] a partir de um ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77). Isso implica uma “dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante)” (*ibidem*, 2010, p.160). Lançamo-nos, assim, numa produção de questões junto com as imagens que escolhemos. Imagens que estão sempre, e infinitamente, em movimento.

⁶ Por convenção terminológica, Soulages chama de fotografia “o procedimento, a técnica, a arte fotográfica, e foto uma imagem obtida por meio de um procedimento fotográfico” (SOULAGES, 2010, p.11).

⁷ Os conceitos de fotografia-expressão e “isto foi encenado” serão objeto de uma atenção mais demorada, em outro momento desta pesquisa, quando da análise do nosso *corpus* empírico

Retornando à *Camara Clara*⁸, numa espécie de reconciliação com este livro que havia lhe gerado, a princípio, uma forte rejeição, o professor e antropólogo Etienne Samain não hesita em afirmar: ali, naquela lendária obra, “passava-se de uma ontologia da imagem (fotográfica) para uma fenomenologia da imagem” (SAMAIN, 2012, p.156). Numa semana qualquer e sem saber direito a razão, relê, nela, o seguinte trecho:

Nessa procura sobre a Fotografia, a fenomenologia emprestava-me, então, um pouco de seu projeto e um pouco de sua linguagem. Mas era uma fenomenologia vaga, desenvolta, cínica mesmo, de tal forma aceitava ela deformar ou esquivar seus princípios segundo o arbítrio de minha análise. (BARTHES, 1984, p.37-38).

Nas pistas abertas pelas palavras de Barthes, Samain busca caminhos para pensar a imagem. Interrogá-la não apenas por um viés essencialista, mas em termos fenomenológicos e prospectivos: “olhar para a imagem - apesar de tudo - como sendo ao mesmo tempo paixões e questões” (SAMAIN, 2012, p.157). Nas pegadas de Didi- Huberman, conclui: fazer delas os “olhos da história”.

Um evento, uma revelação. A imagem é da ordem das coisas vivas, pertence à grande família dos fenômenos na medida em que é o resultado de um processo que resulta de aportes variados, diz Samain. “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais do que um objeto: é o lugar de um processo vivo. Ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (SAMAIN, 2012, p.31). É refúgio de memórias, questões, desejos, crítica. Um pedido de posicionamento. Potência política.

“O que as imagens nos mostram nunca será um pensamento único e definitivo” (SAMAIN, 2012, p.158). Isso porque, em incessantes fluxos e refluxos de significação, elas se movimentam como as ondas do mar hora nos atraindo, hora nos afastando, mas sempre nos arrastando para outras direções. É preciso mergulhar para viver com elas novas experiências, buscar novas profundidades e assim poder “perscrutar a fotografia (e toda imagem) sob todos os ângulos” (*ibidem*, 2012, p.156). Essa analogia com o trabalho marinho, emprestada de Samain, nos conduz na postura metodológica que pretendemos assumir para a contemplação e relacionamento com as nossas imagens. Cremos não estarmos fabulando.

Nesse mar aberto que é o mundo imagético, buscaremos nos deixar afundar e arrastar, da forma menos sistemática possível, tentando estabelecer com nosso *corpus* empírico relações singulares instigadas e constituídas a partir de nossas questões. Buscaremos uma maneira nossa de vê-lo: “vejo, sinto”, como diz Barthes (1984, p.39). Uma maneira mais

⁸ Referimo-nos aqui a obra *A Camara Clara* (1984) do escritor, crítico, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes.

livre e particular, mas nem por isso, caótica e sem rigor: “portanto, noto, olho e penso” (*ibidem*, 1984, p.39) prossegue o autor em sua proposição fenomenológica. Contemplar, pensar, investigar. Sim, a imagem quer ser contemplada, confrontada, desdobrada, revelada. Mas é preciso saber olhar, alerta Samain: “é necessário interrogar nossa maneira de olhar, questionar nossos próprios atos de olhar, nossos próprios olhos” (*ibidem*, 2012, p.159). Vem em nosso auxílio, como fonte inspiradora, Didi-Huberman. Para ele, saber olhar uma imagem significa “torna-se capaz de discernir lá onde ela arde, lá onde sua eventual beleza reserva um espaço de um ‘signo secreto’, de uma crise não apaziguada, de um sintoma. Lá onde a cinza não esfriou” (*apud* SAMAIN, 2012, p.162). Vem, também, em nosso auxílio, agora emprestando o rigor que é necessário a uma pesquisa acadêmica e guiando nosso olhar, o aporte teórico por nós escolhido. Pensaremos a ele sintonizados e, sempre com ele, reverberando nossos questionamentos.

Olhar a imagem lá onde ela fere, onde ela arde, como coisa viva. Barthes, Didi-Huberman e Samain pedem que nos inquietemos, que com ela vivamos uma experiência. De fato, o fenômeno fotográfico é uma “grande e misteriosa experiência”, como assegurava Benjamin (1987, p.95). Acúmulo de afeto e de desejos, de camadas de questionamentos que devem ser desdobradas com um olhar de arqueólogo. Arqueólogos e visionários, somos todos nós, afirma Samain (2012). Pensar com elas, pensar no “entre”. Em um fluxo contínuo de trocas sensoriais, cognitivas e afetivas, alimentamos e somos alimentados. Afetamos e somos afetados.

“Sempre há indivíduos a traçarem seus próprios caminhos na floresta das coisas” (RANCIÈRE, 2012, p.20). Isso porque “não há forma privilegiada, como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos que nos permitem aprender algo novo” (*ibidem*, 2012, p.21). Caminhos nos quais cada um relaciona-se com suas questões em sua aventura intelectual singular, completa Rancière. Inspirados por ele, e diante da vastidão de caminhos que podem ser tomados para contemplar as imagens; certos de que os que elas mostram nunca é definitivo; é nessa estrutura fenomenológica proposta por Barthes, Didi-Huberman e Samain, que buscamos nos implicar.

Por fim, reconhecemos que qualquer ato de encenação é uma experiência visual. Na fotografia em três dimensões⁹; no teatro em quatro¹⁰. Contudo, nossa motivação neste

⁹ A dimensão temporal contemplada nas imagens é, para Samain, diferente do tempo da história: “é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens. Ele rola, corre, murmura...” (2012, p.158), e nos convida a entrar na espessura da memória, complementa. Para o autor, as imagens são os nossos olhos, passados, presentes e futuros, moldados em roupagens e montagens de tempos plurais e heterogêneos (2012, p.162).

¹⁰ Compreendendo as três dimensões espaciais mais a dimensão tempo/movimento.

trabalho desloca-se para além do desejo de encontrar identificações convincentes entre essas duas linguagens. Apesar de nossas notas terem ainda um tom eminentemente introdutório, buscamos, sobretudo, oferecer convites e incitamentos à reflexão no sentido de pensarmos, na contaminação entre o fotográfico e o teatral, a ampliação das possibilidades estéticas e expressivas da fotografia. Que nossos estudos sejam bem acolhidos!

2 MONTANDO A CENA

Começamos do começo. O impulso de contar histórias, de partilhar cenas, atravessa a linguagem fotográfica desde sua criação. Esse seu potencial alegórico e narrativo possibilitou aos fotógrafos, desde cedo, estabelecer relações não só de documentação, mas de criação com o novo meio e, na interseção entre o real e o imaginário, expandir as visualidades do mundo sensível. Potencial, é preciso que se diga, muitas vezes rejeitado. Associado a uma espécie de aberração singular e fugaz dentro da história da evolução da imagem fotográfica: “essa recusa das singularidades e dos contextos, essa atenção exclusiva para com a essência que traz como consequência reduzir a fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à sua mera expressão de impressão luminosa, [...] de mecanismo de registro”, como nos lembra Rouillé (2009, p.17). Recusa que lhe atribuiu um paradigma construído a partir do seu grau zero, do seu princípio técnico: confundindo-a muitas vezes com simples automatismo, associando-a a valores como objetividade, transparência, fazendo-a assumir visibilidades adequadas e adaptadas às necessidades da sociedade industrial nascente. Contudo, esquecendo-se que verdade e ficção sempre se misturaram no gesto fotográfico, desde sua origem.

Mesmo escrita no singular, a fotografia “é plural; e nunca deixará de sê-lo”, afirma Rouillé (2009, p.30). E Lori Pauli (2006), escritor e curador da *National Gallery of Canada*, comenta que é necessário reconhecer que muitos fotógrafos foram rápidos em explorar essa característica da linguagem, já em seus primórdios. Para eles, ela não era apenas uma forma de documentar um evento, mas integrava-se ao evento como uma tecnologia que muito precocemente soube contar histórias e encená-las em suas imagens. Segundo o autor não havia, em suas práticas, uma incompatibilidade entre a fotografia que documenta um aspecto existente no mundo com aquela que registra criando, deliberadamente, uma cena. Muito pelo contrário. Nada havia de espontâneo naquelas fotografias: artificialidade que era imposta pelas limitações técnicas do aparato, com suas volumosas e pesadas câmeras e seus longos tempos de exposição que imobilizavam os sujeitos fotografados como se estivessem em um estado profundo de concentração. Mas não era somente por isso. A encenação — enquadramento, iluminação, gestualidade etc, organizadas em busca da melhor composição — era sim um recurso necessário para alcançar o naturalismo desejado, mas, entretanto, não estava em desacordo com outro objetivo: o de contar histórias por meio das imagens.

O novo invento logo se integrou à vida social do século XIX: posar para as câmeras era uma das atividades de entretenimento mais populares nos diversos círculos

sociais. Os *tableaux vivant*, prática de origem teatral, tornam-se, rapidamente, um assunto fotográfico. Jogo, desempenho teatral e fotografia envolvidos na recriação de temas alegóricos. Encenação fotográfica que explorava aspectos educacionais e moralistas na reprodução de cenas inspiradas em obras de arte de cunho histórico ou literário mas, que também, já esboçava a centelha das primeiras aspirações artísticas para a linguagem. Saindo do universo abstrato das puras essências, aqueles retratistas talvez já realizassem os primeiros deslocamentos da linguagem para aquilo que Rouillé chama de “mundo concreto e plural das práticas, das obras, das transições e das fusões” (ROUILLÉ, 2009, p.18). Mundo real, onde estamos sempre estabelecendo relações com outros contextos, territórios e condições, atores e desafios inseparáveis de uma historicidade, complementa. Fusões, modulações, entrelaçamentos do procedimento fotográfico com práticas de natureza abertamente teatrais, criando e recriando cenas em seus *tableaux*.

Pauli (2006) concede destaque a alguns desses fotógrafos pioneiros. Henry Peach Robinson e Oscar Gustav Rejlander estão entre eles. Em *Fading Away* (Figura 3), o inglês Robinson utilizou a combinação de cinco negativos diferentes para compor a encenação dos momentos finais de uma jovem, em seu leito de morte, cercada por seus familiares. Encenar a retratação de uma modelo adoecida, consumida pela tuberculose em uma atmosfera de mórbida melancolia, entretanto, não foi uma experiência amplamente aceita, nem considerada adequada. Perturbava a evocação que a imagem fazia à realidade angustiante de uma doença que representava uma grande ameaça à época.

Figura 3 – *Fading Away*, 1858 – Henry Peach Robinson



Fonte: <<http://artblart.com/tag/henry-peach-robinson-fading-away/>>

Já em *The First Negative* (Figura 4), vemos outra jovem mulher, agora ajoelhada, traçando o contorno projetado da sombra de seu acompanhante. A encenação é inspirada na história de Plínio sobre as origens do desenho e da pintura. Nas escolhas de seus assuntos fotográficos, Rejlander, a quem retornaremos em outro momento neste trabalho, era claramente influenciado pelo universo pictórico que havia estudado em sua juventude como pintor. A princípio, ele vira naquela prática um potencial educativo: a câmera oferecia uma maneira completamente original e precisa de copiar tanto a forma humana como obras de artes e poderia ser usada com grande utilidade na instrução de pintores aprendizes. Contudo, Rejlander enxerga outra possibilidade inovadora: construir cenas ficcionais como possibilidade de materializar sua imaginação e dar vazão ao seu impulso criativo de narrar histórias.

Figura 4 – *The First Negative*, 1857 – Oscar Gustav Rejlander



Fonte: <<http://nationalmediamuseumblog.wordpress.com>>

Conforme Pauli (2006), a prática de fotografar cenas inspiradas em arranjos alegóricos que abordavam temas clássicos e românticos e onde modelos posavam em convenções pictóricas gestuais se tornará, também, uma das marcas de um estilo fotográfico que floresce no início dos anos 1890: o pictorialismo. Neste contexto se insere a obra dos fotógrafos Henry Peach Robinson e Oscar Gustav Rejlander, aqui mencionados. Contrapondo-se à mera utilização factual e comercial do novo meio, abrindo-se à subjetividade, à intervenção, ambos compartilhavam do mesmo propósito pretendido pelos procedimentos pictorialistas: estabelecer um lugar para a fotografia no campo artístico, alcá-la ao patamar de arte¹¹. Apesar de experiências dessa envergadura terem sido bastantes criticadas, esses e outros fotógrafos ao se aventurarem em utilizar o dispositivo fotográfico para além das seguranças e das expectativas do lugar institucionalizado dado a ele, até então pelos puristas da técnica, tornaram suas imagens icônicas. Essas primeiras rupturas foram precursoras em tomar a fotografia não apenas por sua capacidade de reproduzir o mundo, mas como uma linguagem aberta à interpretação, à ficção, ao imaginário. À encenação. Exatamente porque:

[...] a imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. (ROUILLÉ, 2009, p.77).

A forte conotação e estilo teatral nessas primeiras composições é evidente: desde a escolha dos figurinos, adereços, cenários, iluminação e gestos cuidadosamente selecionados e encenados nas longas durações da pose. Pose, que bem diz Fabris, “é sempre uma atitude teatral” (FABRIS, 2004, p.36). Pose, que para Barthes, fundamenta a imagem fotográfica e a faz produzir a morte, tentando preservar a vida. Ante a câmera, o autor via-se envolto por uma teatralidade que nele provocava, por vezes, uma sensação de inautenticidade, de jogo social: “[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p.22).

Falsas evidências, contudo, consagraram a fotografia como simples ferramenta do

¹¹ Sobre o pictorialismo nos deteremos com mais atenção no decorrer do nosso “Primeiro ato – Um olhar sobre a encenação”, mais especificamente em seu item 3.2. Por hora, Rouillé nos informa que, em sua trajetória, o movimento pictorialista desenvolverá uma série de processos cuja finalidade pretendida será “transformar em arte o mecanismo fotográfico” (2009, p. 257).

útil, imagem paradigma da sociedade industrial que, atualizando seus valores, veio renovar a crença na imitação e na representação. Impõe-se um reinado quase absoluto do aspecto documental na fotografia e de sua função histórica de dar uma informação visual precisa e fidedigna. O dogma de ser rastro mascara as suas pluralidades. Miséria ontológica. Todo um pensamento voltado para um ideal essencialista que, “indiferente às práticas e às produções singulares, às circunstâncias e às condições concretas” (ROUILLÉ, 2009, p.190), a aprisiona em leis gerais que a impedem de ser totalmente explorada e subestimam sua complexidade. “No plano das pesquisas, das teorias e dos textos, a fotografia é um objeto novo”, afirma Rouillé (2009, p.16). Tão novo quanto a tentativa de elevar o fotográfico a um plano de reflexão conceitual que leve em consideração o trânsito entre diferentes expressões artísticas¹². Nessa direção, sem dúvida, Benjamin é precursor.

Em meio às polêmicas que enfrentaram as artes com o surgimento da novidade transformadora do aparato fotográfico, Benjamin teria sido um dos primeiros a pensar sobre as suas especificidades e sua relação com outras linguagens. Faz isso ao apontar as metamorfoses na percepção que ela possibilita, acentuando e tornando visíveis “as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas” (BENJAMIN, 1987, p.94), a experiência do inconsciente ótico que só à objetiva se revela. Faz isso, também, ao reconhecer a fotografia como a primeira técnica verdadeiramente revolucionária de reprodução: modificação não só a percepção do mundo, mas a das grandes obras. Da singularidade e permanência do original para a fugacidade, impermanência e reprodutibilidade da imagem técnica. Anuncia ele: a fotografia transforma inteiramente a natureza da arte. Transformação que instaurará uma relação de permanente tensão entre ela e as outras linguagens artísticas. Tensão que abrirá caminhos para pensar, entre elas, atravessamentos, contaminações. Tensão que, sem dúvida, deslocará a fotografia de seus contextos tradicionais propondo novas formas de visibilidades, numa relação criativa e expandida com a vida, principalmente nos múltiplos imaginários que transitam na contemporaneidade.

Em seu texto “Entre Literatura e Cinema”¹³, Denilson Lopes (2004) considera que um estudo sobre as relações que se estabelecem entre diferentes linguagens implica novas exigências que ultrapassam o domínio das discussões sobre especificidades. Instaurar um espaço criativo entre expressões artísticas, com tradições teóricas diversas, suporia estabelecer um trânsito para além das problemáticas da especialidade, numa perspectiva de mobilidade

¹² Para Rouillé, é nesses entrelaces que a fotografia construirá boa parte de sua revolução antirrepresentativa, mas paradoxalmente, os seus autores mais citados são aqueles que mais a depreciaram ao alimentar um pensamento global abstrato e essencialista por meio das noções de marca, rastro ou de índice.

¹³ Disponível em <<http://ufjf.academia.edu/DenilsonLopes/Papers>>.

transdisciplinar. A especificidade é, também, um discurso pouco instigante e inatual, para Dubois. Para o autor, apesar das linguagens não trabalharem da mesma maneira, o interessante seria refletir sobre os problemas transversais, isto é, “aquilo que as linguagens teriam em comum, muito mais do que aquilo que as separa”. (DUBOIS, 2004, p.144).¹⁴

As “maneiras de fazer”, dentro de um sistema fechado de gêneros, não seriam mais características distintivas dos produtos da arte, argumenta Rancière. Eles seriam identificados por um regime específico do sensível, o estético, que “é habitado pela potência do heterogêneo” (RANCIÈRE, 2005, p.32). No seio deste regime, que contrapõe-se a um outro que o autor denomina como representativo, é eliminada a partilha hierárquica do sensível. Ele “desobriga a arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais” (*ibidem*, 2005, p.33). Interrompe o privilégio de um discurso sobre a visibilidade baseado na imanência do sentido nas coisas em si.

“A experiência estética traz consigo a promessa de uma nova arte de viver dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade” (RANCIÈRE, 2007, p.8). A fotografia é herdeira dessa promessa. Busca movimentar-se em sentido contrário às orientações que tentavam associá-la apenas à reprodução do real e estabelecer novas formas de relação com o sensível. O tempo da modernidade, na filosofia de Rancière, assistiria além do desdobramento da essência da técnica, ao vínculo entre o estético e o onto-tecnológico.¹⁵ Para que fossem reconhecidas como outra coisa além de uma simples técnica de reprodução e difusão, era preciso às artes mecânicas, inclusive a fotografia, “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilizações nos detalhes íntimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir o mundo a partir de seus vestígios”. (RANCIÈRE, 2005, p.49).

Essa ideia de um sensível tornado potência do heterogênero traduz-se em fonte inesgotável de partilhas, de entrelaçamento de saberes, atividades e fazeres humanos, em um território não interrompido de criação e encontro. Faz avançar a reflexão sobre as linguagens artísticas do nosso tempo. Permite à fotografia experimentar a liberdade de jogar com

¹⁴ Entrevista de Dubois concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Kornis em setembro de 2004, disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2221/1360>>.

¹⁵ Desdobramento que implica-se, também, politicamente. Para o autor, há uma relação imbricada entre estética e política já que “a política consiste principalmente em mudar os lugares e a conta dos corpos” (RANCIÈRE, 2012, p.95).

hierarquias, de inventar lugares. Não exigindo-se mais dela apenas uma fidelidade ao real, as possibilidades se abrem, mais assumidamente, à ficção. Forjando, operando dissentimentos, Rancière vê na ficção algo essencialmente positivo. Desvinculando-a de uma ideia de mentira, a retoma como estratégia para “elaborar estruturas inteligíveis” (2005, p.53). Para ele, a ampliação da configuração da paisagem do sensível e das possibilidades expressivas das partilhas tornam-se possíveis à medida que a ficção:

[...] muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando os quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação [...] muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis e a nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos. (RANCIÈRE, 2012, p.64).

Partilhas que embaralham os lugares, que promovem os hibridismos, a diluição de fronteiras, as transversalidades e que explodem em potências múltiplas definem o território em que se inscrevem as obras dos fotógrafos que constituem o *corpus* empírico dessa pesquisa. É na interface criada entre diferentes suportes, nos laços tecidos entre as linguagens fotográfica e teatral, por meio da encenação, que Duane Michals e Jorge Molder mostram-se herdeiros dessa lógica estética e desse modo de visibilidade, ao abolir a figuração e “as regras de correspondências entre o dizível e o visível, próprias à lógica representativa” (RANCIÈRE, 2005, p.32). Tornam-se revolucionários, inventam novas vidas, novas visualidades. Conheçamos um pouco mais os nossos protagonistas e suas cenas.

2.1 Duane Michals

“Nunca encenar, senão não se trata mais de fotografia, mas de teatro (fotografado). O arranjo artificial é o que se deve temer acima de tudo” (CARTIER-BRESSON *apud* SOULAGES, 2010, p.46). Essa era uma das exigências prático-estéticas do célebre fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Suprema fábula, nas palavras de Soulages.¹⁶ Marca toda uma época inspirando o mito epifânico de uma poderosa imagem única e de um instante decisivo que deve ser capturado rompendo a cadeia do fluxo temporal e destacando a essência do real.

Nos idos anos 1960 do século passado, já com reconhecido sucesso como fotógrafo comercial, Duane se opõe explicitamente a essa estética. Provoca os cânones da imagem fotográfica, fugindo da mera referencialidade. Suas narrativas encenadas, registradas

¹⁶ Soulages defende ser a fotografia em geral da ordem do “isto foi encenado”.

por uma câmera 35mm, representaram uma nova abordagem para a fotografia. Ato de imaginação, de invenção e não de reconhecimento: “quando comecei a fazer sequências, isso foi muito libertador para mim. Eu não acredito na imagem como algo do que existe. Foi por isso que comecei a fazer sequências, ainda nos anos 60, quando ainda ninguém trabalhava assim em fotografia”.¹⁷ Torna-se, assim, um fotógrafo bastante influente em seu tempo e em nossos dias. Entre muitas honras, é *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, França.

Teatro do instante, todo retrato é uma encenação, afirma Soulages (2010). Duane não acredita em retratos, “mentem a toda hora”,¹⁸ diz. É contra a sua doutrina a crença de uma possível captação do sujeito fotografado. Por isso, assume a artificialidade no seu processo criativo e a fabricação de sua própria realidade: a realidade da imaginação, dos sonhos, das emoções, dos desejos. Não lhe interessa objetividade, transparência, quer arbitrariamente a encenação. Voltando-se para si, busca imagens que tenham ressonância emocional: “tenho uma enorme curiosidade sobre a vida, sinto uma enorme necessidade de questionar a minha existência e a minha experiência”.¹⁹ Faz, nelas, reflexões profundas sobre as questões do humano a partir de enunciados puramente ficcionais: “a fotografia não é mais citação da realidade, mas história encenada. O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu em um dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante certo tempo”. (SOULAGES, 2010, p.79).

Um contador de histórias, assim se define Duane. Mas “quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas?”, indaga Benjamin (1987, p. 114). Desesperançoso, referia-se à perda da capacidade narrativa, cada vez mais distanciada do discurso vivo dos homens. Pobreza de experiência. A poesia épica havia cedido lugar ao romance e este via-se ameaçado pela informação. Com a ascensão do capitalismo reduzia-se a comunicabilidade da experiência: “a arte de narrar é hoje rara [...] cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias surpreendentes!” (BENJAMIN, 1987, p.203). Duane constrói seu estilo forjando uma arquitetura cênica onde se insere assumindo a figura do narrador. Parafraseando Benjamin (1987), se tece na rede onde está guardado o dom narrativo. Influenciado pelo surrealismo e sua exploração fantasmagórica do verdadeiro, narra suas aventuras em enunciados que exploram áreas do pensamento inconsciente tratando sobre a vida e, principalmente, sobre a morte. Fabrica suas

¹⁷ Trecho de uma entrevista que Duane Michals concede à Margarida Medeiros (2000, p.165).

¹⁸ Idem, p.161.

¹⁹ Idem, p.161.

imagens e as transformam em um ato poético.²⁰

“A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.” (BENJAMIN, 1987, p.208). Duane inscreve-se com profundidade na história natural dos homens, a morte é tema que aparece regularmente em sua obra: “eu volto sempre a essa questão, da morte, talvez porque é algo que nunca poderá ser resolvido”.²¹ É disso que trata a imagem “Grandpa goes do heaven” (Figura 5). Do rosto da morte. Do momento que, para Benjamin (1998), tem sido cada vez mais expulso do universo dos vivos. Contudo, é uma força de resgate e reconciliação que mobiliza a criação dessa sequência pelo fotógrafo e a faz nos parecer singular: “você conhece a sequência “Grandpa goes to heaven? Para mim é pura magia e inocência. Quando o ancião finalmente morre, seu pequeno neto tem a certeza que tudo ficará bem porque ele está indo para o céu”.²² Cessam-se as tensões pela passagem da consciência para uma outra realidade que tanto fascinava e amedrontava Duane. Amenizam-se os temores. A ela, ele dá uma sentido mais leve, mágico.

Figura 5 – Imagem 1 da foto-sequência “Grandpa goes do Heaven” de Duane Michals, datada de 1989



Fonte: <<http://press.cmoa.org/2014/05/14/duane-michals/>>

²⁰ Segundo François Soulages: “a fotografia é um ato poético no sentido em que *poiein*, quer dizer ‘fabricar’ em grego” (SOULAGES, 2010, p.80).

²¹ Trecho de uma entrevista que Duane Michals concede à Margarida Medeiros (2000, p.165).

²² “Do you know the sequence called “granpa goes do heaven”? For me is pure magic and innocence. When the old man finally died his granchildren thought that every was all right because he was going to heaven”. Trecho de entrevista “Duane Michals habla com Enrica Viganó.La fabrica y fundación telefónica. Madrid, 2001 *apud*, Kossolapow (2005, p.258), tradução nossa.

Encenar histórias. Buscar outras realidades para suas imagens. Investí-las de novos sentidos ligados à sua subjetividade e ao seu imaginário²³. Essa é a aventura deliberadamente assumida por Duane, “minhas imagens são antes de tudo mentais, meus limites são os do meu espírito”²⁴, afirma. Soulages tem razão: a fotografia deve ser encenação, jogo e invenção. O fotógrafo nesse sentido é criador “seu interesse não é a realidade externa, mas a realidade de sua obra”²⁵ (SOULAGES, 2010, p.79). Experimenta para isso todos os parâmetros constitutivos dessa arte do imaginário por excelência: “talvez por que seja muda, sem movimento e sem futuro, puro fragmento” (*ibidem*, 2010, p.78).

2.2 Jorge Molder

Minimais, dramáticas. Lugares simples, de onde um solitário rosto emerge. Lenta e repetidamente. Do negro espaço. Em um jogo de luzes e sombra. Assim são as fotografias de Molder²⁶. Contudo, sobre um irrefletido primeiro olhar, Didi-Huberman nos alerta: “a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.95). E continua: “escapa de saída, apesar de sua simplicidade, de sua especificidade formal, à expressão tautológica – segura de si mesma até o cinismo - do *O que vemos é o que vemos*”²⁷ (*ibidem*, 2010, p.95).

Máscara, duplicidade, repetição: são esses os temas perseguidos nos autorretratos de Molder. Pela repetição e pelo preto e branco lancinante de suas imagens, ele nos faz mergulhar em seu universo imaginário. “Repetição é morte”, lembra Soulages (2010, p.192).

²³ A imaginação, essa singular capacidade humana de criar e decifrar imagens, é para Flusser “um gesto complexo, deliberado (“intencional”), com o qual o homem se posiciona em seu ambiente” (FLUSSER, 2007, p.160). Nesse sentido, o autor completa: “uma fotografia não é uma imagem de uma circunstância [...] é a imagem de uma série de conceitos que o fotógrafo tem com relação a uma cena [...] o fotógrafo precisa primeiro imaginar, depois conceber, para, por fim poder “imaginar tecnicamente” (*ibidem*, 2009, p.136). De acordo com Soulages, Duane apela mais para a sua imaginação do que para a sua visão. Única realidade segura para o artista, diz.

²⁴ Trecho de entrevista concedida por Duane à Cf. Zoom, número 40, Paris, outubro de 1976, p.25, *apud* Soulages (2010, p.80).

²⁵ A fotografia não permite captar a realidade, mas chega a ela à contragolpe abrindo-se à dimensão do irreal, pela exploração da ficção (Soulages, 2010). Para Rancière os enunciados ficcionais fazem efeito no real: “traçam mapas do visível, relações entre o visível e o dizível [...]. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos [...] abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos [...] reconfiguram o mapa do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.59).

²⁶ Conforme Soulages, Molder, ainda em plena atividade, é um dos fotógrafos mais importantes de Portugal: “são muitos os fotógrafos que se dizem seus seguidores e até tentam copiá-lo”. (SOULAGES, 2010, p.190). Tem obras suas constituindo o acervo do Everson Museum of Art (New York), Fonds National d’Art Contemporain (Paris), Maison Européenne de La Photographie (Paris) e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid), dentre outros.

²⁷ Grifos do autor.

E um forte cheiro de morte parece se desprender do mundo fotográfico desse artista, completa. A morte, o culto aos mortos. Será esse o singular território que Barthes escolherá para estabelecer uma relação entre fotografia e teatro. “Talvez eu seja o único a vê-lo”, diz ele (BARTHES, 1984, p.53). Para o autor, em detrimento da pintura, seria por meio do teatro que a fotografia se aproximaria da arte. No teatro antigo, os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenhar o papel dos mortos. Ao caracterizarem-se, assumiam “um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado no teatro chinês, maquiagem a base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês” (*ibidem*, 1984, p.53). Para Barthes, a fotografia também suscitaria uma espécie de microexperiência de morte. Tornaria a todos *spectrum*. Como um teatro primitivo, ela nos ofereceria “a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (*ibidem*, 1984, p.54).

Já a duplicidade parte da encenação de outro, um personagem que o fotógrafo constrói a partir de si mesmo, de seu rosto. Em suas autorrepresentações, “a silhueta humana atravessa a imagem: ela é presente e, ao mesmo tempo, não reconhecível; é buraco nesse mundo de coisas, mas é também, de certa forma coisificada, é fantasma” (SOULAGES, 2010, p.197). É máscara. Ultrapassa o “exibicionismo e o narcisismo tão frequentes e tão sem graça nesse gênero” (*ibidem*, 2010, p.190).

É na década de 1980 que Molder inicia sua relação com autorretratos. Sobre esse período, Rouillé nos atualiza: “talvez seja na intersecção da figura humana com a fotografia que a superficialidade se manifesta de maneira mais evidente na arte dos anos 1980, quando a esbelteza da imagem encontra o aniquilamento do rosto e as mutações radicais do sujeito” (ROUILLÉ, 2009, p.364). Nas séries aqui apresentadas, T.V. (1996), Figura 6, e Nox (1999)²⁸, Molder transita de maneira singular por esse exercício reflexivo de sua época. Nos diz Soulages sobre elas: “uma mesma obra desse fotógrafo pode ser recebida isoladamente e, ao mesmo tempo, ser apresentada em conjuntos diferentes” (SOULAGES, 2010, p.190). Ensejando uma infinidade de combinações e interpretações possíveis, são territórios de estranhamento da imagem do Eu e desvarios sobre identidades, um dos seus jogos preferenciais. Em força expressiva, nelas ele transfigura seu rosto em um teatro anatômico de expressões diminutas que se agigantam em suas fotos e desterritorializam a representação

²⁸ Segundo Soulages (2010), Molder considera importante dar títulos a suas imagens: induzem a um apelo e uma abertura. T.V. é uma abreviação de “Troppo Vero”, uma expressão atribuída a Inocêncio X, que a teria exclamado ao ver pela primeira vez o seu retrato encomendado a Velazquez. Do latim, Nox significa sono, morte, noite.

tradicional do autorretrato.²⁹

Figura 6 – Parte da Série T.V. (1996)



Fonte: <[http:// www.jorgemolder.com](http://www.jorgemolder.com)>

Silêncios austeros. Rostos luminosos desdobrados em uma existência serial. Rosto: última trincheira do valor de culto, onde a aura acena pela última vez, sentencia Benjamin (1987). Rosto-superfície, língua em Molder, onde instaura formas, tons, sentimentos e impõe seu estilo. Ele afirma não se reconhecer nesse obsessivo gesto autorrepresentativo: “nesses autorretratos, o eu é coisa rara, é suporte de uma imagem, de uma sombra” (SOULAGES, 2010, p.198). Vê-se como um ator, replicado em episódios ficcionais: “é ao mesmo tempo ele mesmo e outro, onde a identidade encontra a não identidade, ao contrário da lógica habitual da fotografia, que tende a conferir uma identidade às coisas” (ROUILLÉ, 2009, p.365).

Transmutar o mundo em cenas. Apropriar-se do aparelho fotográfico e o submetê-lo a suas vontades. Inventar seu próprio processo. É em Vilém Flusser que o pensamento sobre o rompimento de certos limites que condicionam o gesto fotográfico encontra ancoragem. Branquear a caixa preta, propõe, “contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa” (FLUSSER, 2011, p.71). Para ele, funcionários são aqueles que “crêem na realidade das imagens” (*ibidem*, 2011, p.83). Somos todos nós que as produzimos determinados, apenas, pelas visibilidades e regras ditadas pelo programa que comanda a máquina de fotografar. Subverter procedimentos, operando

²⁹ O homem é um animal político que se deixa desviar de sua destinação “natural” ao introduzir em seus corpos imaginários linhas de fraturas, de desincorporação, que modificam a percepção do sensível, afirma Rancière (2005). Em suas *performances* de si, Molder, parece-nos trabalhar nessa perspectiva.

fora das expectativas de uma visualidade padronizada, é a tarefa do verdadeiro fotógrafo. “O aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (*ibidem*, 2011, p.94), continua ele a dizer. É preciso, então, jogar contra, reorientar paradigmas: brincar com a pretidão da caixa, dominá-la, ampliar suas possibilidades, fazer com que ela aja em função de uma intenção. Duane e Molder, movidos por suas inquietações, trabalham dentro dessa lógica. E essa atitude inscreve em suas obras um sentimento de contemporaneidade, acreditamos nós. Serão eles contemporâneos? Giorgio Agamben nos ajuda a responder essa questão.

Para Agamben, contemporâneos são personagens raros, corajosos, que recebem em pleno rosto “o facho de trevas que provem do seu tempo” (2009, p.64). Inatuais, não coincidem perfeitamente com esse tempo, aderem a ele por deslocamento e anacronismo. Compreendem que o compromisso que devem buscar não tem lugar simplesmente no cronológico e no atual, mas em algo que neles urge e inspira uma condição transformadora. Urgência que é intempestividade: habilidade de “perceber no escuro do presente a luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo” (*ibidem*, 2009, p.65). Luz que, inseparável das trevas, está “perenemente em viagem até nós” (*ibidem*, 2009, p.66). Urgência que instaura na contemporaneidade “uma essencial desomogeneidade”, cindindo-a em mais tempos para, assim, poder perceber nela as fraturas, as falhas. Ao colocar seus processos criativos em uma situação de quebra, de desligamento, não aderindo aos procedimentos técnicos e artísticos de suas épocas, esses dois fotógrafos tornam-se contemporâneos. Assumem o encontro inadiável e inapreensível com seu presente. Contudo, fazem isso de forma corajosa, colocando-se “à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (*ibidem*, 2009, p.72).

O mundo visto por Duane e Molder emana uma atmosfera teatral, já dissemos. Duane, em suas foto-sequências, abandona a busca do “isto existiu” e escolhe o “isto foi encenado”.³⁰ Como encenador fotográfico, assume-se como um Deus ordenador que prevê, absolutamente, todas as etapas da construção da imagem. Molder, fotógrafo-ator, em um teatro íntimo, registra a si mesmo sob fundos escuros e luz dura modulada para, em um clímax dramático, fazer emergir rostos ficcionais. Não há, em seus autorretratos, uma

³⁰ A possibilidade de apreensão do referente a partir do retrato fotográfico pertenceria, como propõe Soulages (2010), à ordem da estética do “isto foi encenado” em contraposição à estética do “isto existiu” proposta por Roland Barthes em sua *A Câmera Clara*.

representação transparente do referente, mas “a atualização fotográfica de uma rosto-acontecimento em perpétua evolução” (ROUILLÉ, 2009, p.73). Uma longa cadeia de contaminações, fricções, deslocamentos é percebida na obra destes fotógrafos. Lugares expressivos de criação que potencializam o espaço criativo da fotografia, redefinem o fotográfico e fazem cair por terra todo um recorte tradicional e ordenado da experiência do sensível. Concluimos com as precisas reflexões de Fontcuberta:

[...] é necessário repensar a teoria da fotografia, tão obcecada com discussões sobre a filosofia da arte e ontologia, soprando-lhe um ar de transversalidade [...] Só assim conseguiremos destacar os modos como a fotografia satisfaz muitas de nossas necessidades e expectativas. [...] Que a fotografia que resta, mais do que a arte da luz, seja a arte da lucidez. (FONTCUBERTA, 2010, p.16).

3 PRIMEIRO ATO - UM OLHAR SOBRE A ENCENAÇÃO

3.1 No teatro

Encenação não é um termo neutro: “está carregado de história e, antes de tudo, de uma história do teatro” (AUMONT, 2006, p. 84). Etimologicamente era inflacionado de significados: do francês *mis en scène*³¹, apresentava, nesse idioma, várias nuances consideradas intraduzíveis para o português. De modo geral, compreendia um espetáculo concreto materializado em um palco ou em outro lugar, ou a maneira pela qual o teatro era colocado em prática. Parece-nos que falar de encenação é falar, inevitavelmente, de teatro: essa arte antiga que, desde cedo, definiu suas formas, práticas e a noção central de cena.³² É precisa, e vem em nosso auxílio, a pergunta que se faz Aumont: “como encenar sem ter definido, pelo menos, implicitamente, uma cena?” (*Ibidem*, 2006, p.12).

Roubine nos fala que, na linguagem corrente do teatro, a expressão francesa *mis en scène* costuma ser associada, pragmaticamente, à direção e, *metteur en scène*³³, ao diretor. Entretanto, no processo de tradução dos termos, ele esclarece que o uso dos vocábulos encenação e encenador seriam mais apropriados: estariam mais próximos da expressão original e mais distantes de uma possível conotação de comando autoritário que lhes poderia ser dada. Direção compreenderia: processo executivo de uma realização teatral. Encenação sugeriria: o resultado de uma elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma.

Como um gesto que deriva, em seus inícios, do teatro e nele é inicialmente sistematizado, ela existe na forma como hoje a conhecemos apenas há pouco mais de cem anos. Contudo, em todas as épocas, o fenômeno cênico mostrou maneiras singulares e contextos geográficos, culturais, econômicos e políticos diversos de se manifestar. Evitando precisões cronológicas, desnecessárias quando não se intenta estudos historiográficos³⁴, quais

³¹ O termo *mis en scène* é, em geral, traduzido apenas por “encenação”. Apesar da origem do termo, a encenação não deve ser considerada como uma invenção francesa. Em seu sentido moderno, Pavis (2010) afirma ser ela resultante de todo um movimento teatral europeu procurando melhor controlar os signos do espetáculo. Contudo, ela existiria desde que o mundo é mundo, desde que atuamos, portanto, desde sempre.

³² Do grego *skênê*, cena significava originalmente barraca, tenda, tablado. Formava a estrutura básica do teatro grego juntamente com a *orchestra* e o *theatron*. Lugar específico que escapa das leis do cotidiano e onde se impõem as convenções teatrais, adquire ao longo da histórias sentidos diversos: “cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal do ato e, finalmente o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular”(Pavis, 2011, p. 42)

³³ Também conhecido como *régisseur*, seria “aquele que organiza materialmente o espetáculo” (Roubine, 1998, p.24)

³⁴ Procuraremos nos conduzir aqui, também, a partir da perspectiva adotada pela forma épica de análise dos acontecimentos já indicada no preâmbulo deste trabalho (p.12). Tendo em mente esse direcionamento, buscar,

seriam, então, seus antecedentes teatrais?

A encenação no teatro ocidental é antiga, remonta aos gregos. Compreendia, naquele período da história do teatro, a noção de marcação rudimentar de atores. Conta-nos Pavis (2010) que sempre houve uma pessoa encarregada na organização material da representação: função exercida por um ensaiador, muitas vezes o ator principal, ou o próprio autor do espetáculo.³⁵ Ésquilo teria se ocupado da composição de músicas, direção de coros e confecção de figurinos. Na Idade Média, um responsável coordenava os elementos do drama litúrgico e, na *comedia dell'arte*, decidia sobre a ordem sequencial que conduziria o espetáculo. Já Molière, autor e ator, se responsabilizava, também, pela direção da interpretação dos atores.

Adiantando-nos em largos traços, vemos, então, a noção de encenação ligada apenas ao exercício de cena prevalecer por muito tempo na prática cênica. Na língua clássica do teatro, significava: convenções rígidas que automatizavam a montagem da obra teatral. Essas convenções, aprendidas e transmitidas pela tradição, sem necessariamente estarem indicadas no texto, tornavam o processo de encenação padronizado e acessível a quem as conhecesse: em geral implicava um lugar único, uma duração verossímil, uma forma cênica pobre com poucos cenários estilizados e a valorização da dicção e representação dos atores.

Dando mais um passo em seus precedentes históricos, numa rápida translação, passamos do teatro entendido como cena propriamente dita para o início de sua afirmação como arte, a partir do século XVII: entretanto, é ainda gênero dramático fortemente influenciado pela literatura. A encenação passará a equivaler, rigorosamente, à valorização do texto literário: assume um complacente decorativismo, designando apenas a sua dramatização cênica, sua transposição para o palco.

Nesses tempos, ocorre um esboço de contraposição a essa hegemonia do texto e o termo ganha maior abrangência passando a significar, também, espetáculo, representação.³⁶ Contudo, é somente a partir da segunda metade do século XIX, que a encenação começa a se expandir, realmente, abandonando suas acepções e práticas mais convencionais. Neste contexto, ocorre uma ruptura epistemológica que dá à encenação um novo sentido, o sentido

além da historiografia, enxergar detalhes que nos apresentem possíveis entrecruzamentos entre episódios, obras e teorias.

³⁵ Aquele que, de modo geral, organiza a disposição da cena: a movimentação de entrada e saída, gestos, inflexões e apartes dos atores. Estrutura, também, alguns detalhes técnicos: diagramação das luzes, confecção de figurino e cenários, dentre outros.

³⁶ Para Pavis (2010), a representação seria o objeto concreto, físico, empírico, produzido pelos atores, o encenador e sua equipe. Já o espetáculo seria a representação de todos os tipos de manifestações, ou como chamaria os ingleses as *cultural performances*.

moderno do termo: “seguramente houve um teatro antes daquilo que hoje chamamos de “encenação”, porém algo novo foi instituído no século XIX: a arte da encenação praticada por encenadores” (PAVIS, 2010, p.5).

Emblemática torna-se essa ruptura na prática cênica: em outro estatuto epistemológico, a encenação começa a adquirir uma concepção mais teórica e semiológica. Inicia-se sua compreensão como “uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido controlado por um encenador ou por um coletivo. Noção abstrata e teórica, não concreta e empírica [...] que coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido” (PAVIS, 2010, p.3).

O estudo sistemático sobre a encenação, em sua acepção moderna, é recente e alguns fatores levaram a isso: sua posição histórica e suas especificidades. Como uma arte autônoma à procura de suas próprias leis, ela começa a se firmar no teatro apenas nas três últimas décadas do século XIX³⁷: buscava legitimar-se como algo além de uma simples técnica com função decorativa e um discurso arbitrário. Essa nova época, inaugural de outra forma de conceber o fenômeno dramático, é recente se considerarmos o vasto território da História do Teatro. Sua sistematização acadêmica ocorrerá em tempos mais recentes ainda. Aliado a isso, segundo Roubine, se acrescem “dificuldades metodológicas decorrentes da própria especificidade da encenação, do caráter efêmero e mutável das apresentações, da raridade e da pobreza da documentação textual e iconográfica” (ROUBINE, 1998, p.14). Não existiria, segundo o autor, uma obra síntese capaz de apreender a arte da encenação em sua complexidade dadas as: “diversificadas tentativas, discussões que lhe dão vida, formas que ela experimenta” (*Ibidem*, 1998, p.15).

Logo, empreender um estudo sobre encenação significaria fazer escolhas, estender-se sobre um de seus inúmeros aspectos. Longe de pretender a exaustão do tema, julgamos termos feito uma escolha adequada e inevitável. Alertamos que não se trata de uma abordagem simplista: que centraliza em um único ponto de vista toda a emergência e evolução de um fenômeno. Jogamos, apenas, um pouco mais de luz sob um dos vários aspectos que dimensionam a construção da estética da encenação teatral. Na reflexão que empreendemos sobre as possibilidades de aproximações entre as linguagens fotográfica e teatral, partiremos do surgimento da função do encenador e de sua importância na criação teatral. Segundo Roubine, é somente quando a figura do encenador se firma no organograma

³⁷ Segundo Roubine, apesar de divergências nas datações, convencionou-se adotar como ponto de partida o ano de 1887, quando André Antoine fundou o Théâtre-Libre, como data que, simbolicamente, inaugura uma nova era no teatro: a da encenação no sentido moderno do termo.

das instituições teatrais que a linguagem cênica passa a ter contornos de arte autônoma. Interessa-nos focar e estabelecer afinidades, trilhando esse viés, à medida que compreendemos que nos processos de investidura da fotografia no campo da arte, a figura do fotógrafo é, também, determinante. Ousaremos uma conjectura: a estruturação do encenador teatral como figura dominante que centraliza a criação, que toma as decisões fundamentais e imprime sua leitura, teria influenciado a prática dos artistas no século XX, especificamente os fotógrafos? Acreditamos que sim. Algumas reflexões nos conduziram a cogitar essa possibilidade.

No final do século XX, proliferam estudos que buscam aprofundar questões sobre a ontologia da imagem fotográfica e trabalhos que vão discutir o seu estatuto semiótico. Por exemplo: François Soulages na elaboração de sua tese do “isto foi encenado” para a fotografia em geral, situa em primeiro plano o fotógrafo, visto como um encenador — ou, como ele denomina, o “Deus de um instante” — aquele que estrutura e organiza toda a *mis en scène* fotográfica. No regime da fotografia-expressão, proposta por André Rouillé, o fotógrafo é reconduzido ao centro do processo fotográfico. Numa explosão de sua subjetividade, ele deixa de exercer a simples ação de um operador das funções e possibilidades previstas na máquina e alça a categoria de produtor de imagens — retornaremos a esses conceitos, mais detalhadamente, em um momento específico no desenrolar deste trabalho, como suporte para nossas reflexões no âmbito do fotográfico. Contudo, assumimos que ainda não temos condições de responder nossa conjectura com a propriedade necessária. Lançamo-na aqui como uma provocação para o leitor que se interessa por essas questões e para nós mesmos: quem sabe, formulando as primeiras indagações a serem desenvolvidas em uma futura empreitada rumo ao doutoramento.

Voltemos, porém, ao encenador teatral. Vimos que a encenação, como uma prática construída a partir de um olhar sistematizador, somente começa a tomar forma partir do século XIX. Entretanto, Pavis comenta que não faltariam, na história do teatro, ancestrais mais ou menos legítimos para o encenador.³⁸ É em torno de um crescimento constante dessa figura, e de sua função, que se organiza toda a prática cênica: “ele especializa e gestualiza o texto; em seguida articula cada vez mais elementos de interpretação e constrói até uma grande interpretação do texto; chega até a juntar-lhe um autêntico segundo discurso” (AUMONT, 2006, p. 129).

³⁸ O *didascalo* (instrutor) ou o próprio autor, no teatro grego. O *meneur de jeu* (condutor do jogo), na Idade Média. Já no Renascimento e no Barroco, um arquiteto ou cenógrafo assumem essa função. No século XVIII, a função passa a ser exercida pelos grandes atores. É somente com o naturalismo, a partir do século XIX, que a função de encenador começa a se tornar uma disciplina e uma arte em si (PAVIS, 2011).

O tempo é o final do século XIX. O lugar é o continente europeu. Na cena teatral, constata-se uma resistência cada vez maior às práticas ligadas à tradição declamatória, cheia de convenções óbvias e arbitrárias. O teatro romântico ou burguês, da época, aspira se tornar universal³⁹: propõe uma atuação mais leve e descontraída onde convenções podem ser constantemente redefinidas. Em meio a esse contexto marcado, também, por um crescente desenvolvimento tecnológico, por um despertar inicial para a noção de apagamento de fronteiras pela redução das distâncias e por uma alteração na constituição dos públicos⁴⁰, mudanças irão se concretizar gradualmente. Elas possibilitarão o surgimento do teatro moderno e do encenador.

André Antoine⁴¹ é considerado o primeiro encenador moderno do teatro. Seu nome é associado “a primeira *assinatura* que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma que se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros)”⁴² (ROUBINE, 1998, p.23). A ele é atribuída a primeira sistematização e teorização sobre a arte da encenação. Será ele, também, que estabelecerá uma importante distinção: aquela entre encenador e diretor ou *régisseur*. Mais do que um simples organizador dos elementos dispostos na cena, função atribuída àquele que dirige, o encenador será àquele que compõe seu trabalho alicerçado em um discurso teórico.

Apoderando-se dos territórios do espaço cênico e do ator, rejeitando suas imutabilidades e recusando-se a aceitar passivamente suas relações, Antoine desloca a prática da encenação do estrito espaço da peça representada e lhe dá um sentido mais global ligada à prática do teatro como um todo. A verdadeira encenação, para ele:

[...] não é mais a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo

³⁹ Pavis (2011) chama a atenção para as transformações pelas quais passa o Teatro Burguês. Em seus inícios se pretendia revolucionário, em forte oposição à aristocrática tragédia clássica. Posteriormente, assumindo o formato popular do melodrama e *vaudeville*, expressa em sua dramaturgia o triunfo dos novos valores e mitos burgueses. A partir do século XX, designa pejorativamente um teatro produzido dentro de uma estrutura econômica rentável, destinado apenas ao entretenimento, ligado à reprodução da ideologia dominante e a um público pequeno-burguês.

⁴⁰ Burguesia em ascensão: seu público passará a rejeitar as convenções da era clássica. O espetáculo teatral deixa de ser padronizado: pode ser montado de diferentes maneiras. A encenação começa a ser redefinida.

⁴¹ O francês André Antoine foi ator, diretor e crítico de teatro. Funda o Théâtre de Libre em 1887. É considerado uma das grandes figuras do naturalismo.

⁴² Será com o russo Konstantin Stanislavski que a figura do encenador se solidificará de vez. Ele ampliará os fundamentos estéticos da encenação criando um método a partir de apontamentos feitos sem seus trabalhos com atores. Buscando suplantar o naturalismo, reivindica para sua estética o rótulo de realismo ao abordar temas ligados a decadência da classe burguesa. Contudo, ainda insiste na encenação como prática voltada para desenvolver com máxima perfeição o ideal da ilusão cênica. Essa noção de encenação e do palco como cópia da realidade, irá ser contestada de múltiplas maneiras ao longo do século XX.

menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador. (ROUBINE, 1993, p.41).

Antoine reformula o entendimento sobre o espetáculo teatral: é mais do que uma justaposição de elementos autônomos como cenários, figurinos, luz, sonoplastia, ator etc. Liquida, assim, uma era e reformula o conceito de encenação: é intenção criadora que dá unidade orgânica e estética à prática teatral em geral.

Dois outros detalhamentos sobre a importância de Antoine, julgamos serem interessantes. Primeiro ponto: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. Curiosamente, a luz, musa da fotografia, será a protagonista de uma nova etapa nas formas teatrais: inaugura e impulsiona o desenvolvimento da encenação moderna. Engajando-se numa direção oposta à ortodoxia da encenação tradicional, Antoine não ficou alheio a essa ferramenta que os progressos técnicos tornaram viável. Sua pesquisa seria inseparável da introdução da eletricidade na prática teatral, de acordo com Roubine. A luz, utilizada ainda com a tarefa naturalista de acentuar o real, já demonstrava, em seus espetáculos, toda sua potencialidade, riqueza e flexibilidade. Sobre o impacto que a luz elétrica causou na evolução teatral, nos fala melhor Roubine:

A revolução potencial que a iluminação elétrica permitiu ao menos imaginar, enriquece a teoria do espetáculo com um novo polo de reflexão e de experimentação, com uma temática de *fluidéz* que se torna dialética através das posições entre o *material* e o *irreal*, a *estabilidade* e a *mobilidade*, a *opacidade* e a *irisação* etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais. (ROUBINE, 1998, p.23).⁴³

Segundo ponto: alguns questionamentos sobre o espaço cênico. Se o papel da luz elétrica é impulsionador, as tentativas de explosão de sua tradicional unidade de lugar também o serão. Influenciarão de modo determinante a reflexão prática e teórica sobre a encenação moderna. As discussões em torno dessa questão convergirão, inevitavelmente, para as limitações inerentes à estrutura à italiana: sua descaracterização parcial ou total. Interessa-nos essa reflexão à medida que, as tentativas de explosão e democratização desse espaço cênico tradicional, nos permitirão compreender a cena fotográfica como um lugar propício a esse tipo de acontecimento, como campo de atuação isto é, também, como um espaço de encenação.

Tinha-se por rotina, a partir do século XVII, aceitar o palco italiano como o lugar de realização plena do fenômeno cênico: “susceptível de melhorias técnicas, mas perfeito

⁴³ Grifos do autor

quanto ao princípio e inerente à própria natureza do teatro” (ROUBINE, 1998, p.81). Há, entretanto, sem dúvida, implicações históricas, sociais e econômicas que determinarão a hegemonia dessa estrutura. A prática da representação à italiana é antiga, vem das épocas medievais, toma impulso nos principados italianos do século XVI. É certo que ela coexistiu em meio a outras manifestações: *comedia dell’arte*, o circo etc, mas se impõe definitivamente como espaço cênico preferencial, no século XIX, já que oferece as melhores condições técnicas para a execução das novas concepções que a encenação começa a esboçar.

O reforço dado ao monopólio da arquitetura à italiana vem, também, das condições sócio-econômicas que determinavam a construção desses edifícios: não se tentava projetar uma estrutura revolucionária, mas a satisfação de um público interessado, no caso, aristocracia, burguesia e a grande maioria dos profissionais de teatro. A constituição circular de sua arquitetura denunciava um campo de desigualdade social: superposição em andares das frisas e dos camarotes, distribuídos dentro de uma hierarquia social e posicionados de forma a oferecer distintamente uma melhor visibilidade, acústica e conforto. *Foyers* e pequenas saletas favorecendo certos hábitos sociais que tinham mais ligação com o exibicionismo da vida social do que com o espetáculo em si. Em miúdos:

[...] ele reproduz uma ordem na qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe. Na qual não convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. Uma pessoa na frisa central e outra vista num camarote lateral do terceiro balcão não são situadas exatamente num nível igual na sociedade. (ROUBINE, 1998, p.83).

Em torno das discussões sobre a unidade de lugar no teatro, a pesquisa de Antoine também faz eco: denuncia aquilo que ele chama de irracionalidade do espetáculo à italiana. Teria sido ele o primeiro a introduzir mudanças buscando a sua utilização racional: disposição frontal dos espectadores, em planos com declive, de modo a favorecer uniformemente a visibilidade e acústica e a utilização do palco como um ambiente fechado, a famosa quarta parede⁴⁴. Sua crítica à estrutura à italiana é apenas funcional. Entretanto, dentro do espírito de mutação cênica característico da época, Antoine é pioneiro, inicia sua desconstrução.

Um parêntese: na história do teatro, as objeções e tentativas de quebra da estrutura à italiana serão movidas, principalmente, pelas iniciativas de alguns encenadores

⁴⁴ Segundo Pavis (2010), apesar de toda sua pesquisa sobre a encenação, é como inventor da quarta parede que Antoine vira lenda. Parede imaginária que separa o palco da platéia, a quarta parede revoluciona, nesse período, ao colocar o ator de costas para o público e o espectador como um voyeur que observa os personagens que agem sem levar em conta a plateia. Fechando a cena, a quarta parede reforça a intenção ilusionista que busca na encenação, multiplicar “efeitos do real”.

emblemáticos que buscavam a democratização do espaço cênico. Por exemplo: Artaud preconizava um rompimento radical em relação a esse espaço. Esbarrando constantemente em obstáculos sócio-econômicos não chegou a ver concretizadas suas aspirações, porém seus posicionamentos extremados ampliaram o pensamento sobre a questão. Brecht rejeita a desigualdade social que a sala italiana carrega historicamente, contudo não rompe radicalmente com esse espaço: apodera-se dele para descaracterizá-lo. É somente com Jerry Grotowski que esse rompimento efetivamente se concretiza: “abrindo mão de toda maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário, ele não precisará senão de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, quer se trate de uma granja, de um galpão, de uma quadra ao ar livre etc” (ROUBINE, 1998, p.104).

Incontestavelmente inovador da encenação, Antoine, no entanto, assume a herança de uma estética que surge moderadamente no século XVII: o naturalismo.⁴⁵ Sob o impacto de suas teorias, o naturalismo ganharia impulso tornando-o uma de suas principais figuras: ele irá captá-lo e reproduzi-lo como modelo de verdade. Longe de tal postura se constituir um demérito, é essa sua ambição mimética para a representação teatral que, ao mesmo tempo, instaurará uma nova era no teatro, possibilitará um movimento contrário: “toda a recente história da encenação teatral, contém, através de grande diversificação de experiências, a mesma rejeição, mais ou menos radical, da figuração mimética preconizada pelos naturalistas e seus discípulos” (ROUBINE, 1998, p.24).

O desejo naturalista do teatro de Antoine corresponderia à concretização do sonho do capitalismo industrial: sua “conquista científica, conquista colonial, conquista estética [...] sua utopia demiúrgica que se propõe a provar que dominamos o mundo reproduzindo-o” (ROUBINE, 1998, p.25). Será com esse mesmo empenho naturalista que nascerá a fotografia, como veremos mais adiante. Naturalismo que, tanto na fotografia como no teatro, ameaçará destruir as especificidades dessas duas complexas linguagens ao tentar restringi-las a visualidades únicas e padronizadas. Ele instigará, contudo, reações que em cada uma delas terá suas particularidades. Em comum, como forma de fazer em face desse problema, terão, fotografia e teatro, a encenação e seus desdobramentos reflexivos e práticos como uma das respostas. É o que propomos.

Prosseguindo, vemos emergir no final do século XIX a oposição entre duas grandes correntes: o naturalismo e o simbolismo. Embate que afirma a importância do

⁴⁵ Para Roubine, o que tornaria Antoine moderno não seria sua ambição mimética de tornar o teatro uma coincidência fotográfica entre realidade e sua representação: “seu aspecto moderno reside sobretudo na sua denúncia de todas as convenções forjadas dentro de uma prática estratificada pelo respeito a uma tradição, ao mesmo tempo em que as condições técnicas do espetáculo se vinham transformando”(1998, p.25).

encenador e marca toda a história da encenação teatral. A estética naturalista, iniciada com o romantismo, toma fôlego em meio a grande euforia causada pelo positivismo: “preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da existência humana” (PAVIS, 2011, p.261). No teatro, torna-se o arremate de um estilo que vem sendo construído desde o século XVII e que tinha como preocupação conduzir sua prática a uma relação cada vez mais autêntica com o real. Nesse sentido, a encenação deveria exercer a mesma função dada à descrição na literatura, levar em consideração os mínimos detalhes⁴⁶, buscar a naturalização da representação do ator, dar à cena uma atmosfera de contundente veracidade. Para Roubine, a encenação do teatro ilusionista ou naturalista⁴⁷ do fim do século XIX, entretanto, estaria mais próxima de uma tecnologia do que da arte: uma técnica fotográfica de reprodução da realidade. Não vemos nessa afirmação de Roubine o vislumbre do jugo da estética naturalista imprimindo sua ambição de fazer coincidir mimeticamente a realidade e sua representação, tanto ao teatro quanto à fotografia, em seus primeiros tempos?

Obra de arte formando um todo significativo, autônomo, fechado em si mesmo, sem correspondência mimética com a realidade: este é o postulado do simbolismo que surge ligado ao movimento literário no final do século XIX. No teatro, como recusa à estética naturalista, procurava explorar no palco moderno, carregado de possibilidades técnicas trazidas pelo progresso, algo esquecido na busca pela reprodução do mundo real: “a verdade do sonho, a materialização do irreal, a representação da subjetividade” (ROUBINE, 1998, p.27).

Rejeitando a cena preconcebida pela afirmação, descrição e redundância naturalista, a encenação simbolista busca a sugestão, a alusão, a elipse. Explodindo em um espaço vazio e em sensações pictóricas, traz a figura do pintor para dentro do espaço teatral.⁴⁸ Essa investida do pictorialismo será um fenômeno extremamente importante na história da encenação teatral: modifica a paisagem figurativa da imagem cênica. Amplia sua compreensão: “essa imagem pode ser composta com a mesma arte que um quadro, ou seja, onde preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a

⁴⁶ O nível de detalhamento chega a introdução de objetos reais no palco, objetos esses que conteriam o peso de uma materialidade, de um passado e de um existência e produziram aquilo que Roubine chama de teatralidade do real.

⁴⁷ Apesar da encenação naturalista se opor ao embelezamento, a estilização e às convenções da encenação clássica, não conseguirá romper com esse jogo de artificialidade. Ela se caracterizará por dominar as convenções e técnicas artísticas para produzir outra ilusão: a de um efeito de real.

⁴⁸ Com a intervenção dos pintores, a preocupação com o espaço cênico desloca-se: da representação da realidade com a perspectiva ilusionista e acumulação de objetos para o espaço vazio com foco apenas no painel de fundo que, pintado, sugeriria um vago panorama e um clima, de acordo com Roubine (1998).

relação das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc” (ROUBINE, 1998, p. 32).

Outro parêntese: a partir do simbolismo, a imagem irá desempenhar um papel cada vez maior na prática da encenação teatral. Opondo-se à noção de texto dramático, fábula, ação, a encenação estabelece-se, aos poucos, como uma estética de natureza visual. Nos tempos contemporâneos insere-se de vez no âmbito da produção imagética: ficará cada vez mais próxima de uma imagem mental ultrapassando a imitação de algo ou a sua expressão simbólica. Como nos diz Pavis (2011), a encenação (colocação em cena) será sempre colocação em imagens.⁴⁹ Para ele, será a busca da “dimensão fantasmática e desmaterializada da imagem” (*Ibdem*, 2011, p.204) que irá renovar todo o estatuto da encenação no século XX.

Como romper com o ilusionismo figurativo? Como inventar um espaço especificamente teatral, não necessariamente pictórico? São interrogações que emergirão do debate entre essas duas tradições. Questões que, além de revelar a natureza dupla e contraditória da encenação moderna, fundamentarão toda a reflexão teórica e prática que se dará a partir do século XX e ajudarão a concretizar uma revolução na linguagem teatral: ela se tornará, para muitos, a arte da encenação.

Desenrolam-se experiências e estéticas que buscaram orientar a encenação para domínios diversos daqueles habitualmente percorridos pela tradição: longe de qualquer vestígio da figuração, da verossimilhança, da coerência. Buscava-se aquilo que estava mais próximo de um teatro em seu estado puro: a teatralidade. Como conceito formado na tentativa de esvaziamento da estética da imitação e em oposição ao texto dramático, a teatralidade, recalcada no teatro ocidental, seria: “aquela percepção ecumênica dos artifícios sensuais, dos gestos, tons distâncias, substâncias, luzes que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem” (BARTHES *apud* PAVIS, 2011, p.372).

Antonin Artaud, de forma idealista e até mesmo mítica, clamava pela reabilitação da teatralidade e sua recondução na prática teatral: do nível dos temas e conteúdo propostos pelo texto, ao nível da expressão e seus consequentes desdobramentos sensíveis e visuais. Os lúcidos devaneios de Artaud inspiram um pouco mais nossa convicção sobre as afinidades entre o fotográfico e o teatral: a teatralidade, não mais como uma qualidade da encenação

⁴⁹ Pavis nos diz que em francês e em português a palavra teatro, por muito tempo, guardou a ideia de uma arte visual. Em sintonia, Machado (2005), também insere o teatro na esfera das artes visuais: não obstante o reconhecimento de suas especificidades como linguagem e, sobretudo, da condição de efêmero que lhe é intrínseca e torna sua ação única e irrepetível, que não se fixa a um suporte. “Teatro é imagem” afirma, entendendo que a representação de corpos vivos cria um espaço de ficção e produz imagens em forma de obra viva que traduzem os modos de arte de seu tempo.

desenvolvida a partir de um texto, mas como uma de suas ferramentas para valorização e expansão da expressão cênica, de maneira similar, inventaria novas potencialidades visuais para a fotografia. A marca da teatralidade, na encenação teatral ou fotográfica, confundiria-se com a maneira pela qual o elemento visual coloca em situação os mais diversos domínios: o sensível, o inefável, o invisível. Difere, assim, de dramatização que diria respeito somente à estruturação textual e sua dinâmica de ação na cena.

A redescoberta da teatralidade foi explorada, principalmente, pelos simbolistas. Outras frentes, porém, empenharam-se nessa busca por um caráter essencial e específico do teatro e, de certo modo, a tornaram um dos objetos de suas pesquisas estéticas sobre a encenação, ao longo do século passado: do teatro da crueldade de Artaud ao do absurdo de Beckett e seus contemporâneos, passando pelas experiências das performances até o teatro pós-dramático, citando algumas apenas.

E o encenador? Os anos modificaram sua essência centralizadora? Precipitaram o seu fim? A compreensão da encenação como um sistema controlado a partir de um ponto único marcou um período prolongado da história teatral, porém a figura do encenador está longe de um final próximo. Em crise, ele se reconfigura, torna-se uma “sociedade de responsabilidade limitada onde um sujeito pós-moderno intermitente perde e dispersa voluntariamente seus poderes” (PAVIS, 2010, p.367). Na encenação contemporânea constata-se uma extraordinária diversificação de prática adotadas: proliferação de experiências empíricas e multiplicação de rotinas que reivindicam novas especializações, técnicas ou artísticas, conhecidas como os duplos reais ou virtuais do encenador: o ator, o autor/dramaturgo, o diretor de atores, coreógrafos, engenheiros de som, de luz, de computação etc. Para Pavis, “o encenador, tanto perturbado quanto perturbador, nunca termina de dialogar com seus duplos [...] e aí se renegociam os acordos passados” (*Ibidem*, p. 354).⁵⁰

Desconstrução e reconstrução da tradição, mudanças de paradigmas, crises na representação e até sua negação total marcarão a trajetória da arte da encenação no século XX. Nela serão investidos sentidos múltiplos e complexos, novas percepções traduzidas em novos entendimentos e novas práticas. Pavis comenta que têm-se julgado melhor completar, e não substituir, a noção de encenação pela de *performance*, mais especificamente com o

⁵⁰ A história da encenação teatral no século XX oferece vários exemplos de encenadores, mestres ocidentais, de grande experiência como Meyerhold, Brecht, Peter Brook, Eugênio Barba, dentre outros, que estabeleceram suas concepções sobre encenação como uma arte, criando um estilo repleto de seguidores.

sentido de *production*⁵¹ que “concebe a representação teatral como a efetivação de uma ação e não como uma escritura cênica que transporia, ilustraria, redobraría o texto” (PAVIS, 2010, p. 371).

Para onde encaminha-se, então, encenação nesses nossos tempos? Terá a encenação morrido? Pergunta-se Aumont (2006). Pavis (2010) considera tais questões irrelevantes, fora de moda, embora reconheça que a diversidade de espetáculos, de perspectivas, de artistas, de espectadores, torne impossível o estabelecimento de categorias distintas e coerentes para a encenação. Em uma constante crise de identidade, ela:

Tem dificuldade em continuar uma noção estética, pois as metáforas de todos os lados a empurram para outros domínios que não os do palco ou da ficção para aplicar-se indistintamente às artes plásticas, às artes da cena, à realidade social, ao mundo considerado como um *show business*, mais *business que show*. [...] Entretanto, seja qual for o círculo endiabrado de metáforas e definições, a encenação atravessou bravamente o século XX: seja representação, teatralidade, performance, comunicação intercultural, prática espetacular, desconstrução, ela se mantém, na medida em que soube adaptar-se e efetuar a regulação indispensável para sua transmissão desde o mundo da arte para o da assembleia pública. (PAVIS, 2010, p. 401-402).

Não pretendemos, nesse nosso olhar, um panorama exaustivo das concepções sobre a encenação teatral. Com todas as lacunas e limitações, tentamos entender, sumariamente, como este termo se construiu e se ligou inexoravelmente ao teatro. Mas se a encenação é um gesto do teatro, como compreender sua intervenção na fotografia? Além de colocar o teatro em prática, a encenação tem a função de “pôr em jogo” todo e qualquer evento, experiência ou atividade artística (Pavis, 2010). É nessa perspectiva que pretendemos investigar a encenação na fotografia.⁵² Encenação como jogo na construção e ritualização⁵³ da

⁵¹ Esse termo inglês aplicado ao teatro, mais especificamente à *performance* designaria: “aquilo que é desempenhado pelos atores e realizado por todos os colaboradores da representação” (PAVIS, 2010, p.43). Nesse sentido, Pavis comenta que ele diversifica e enriquece a noção de encenação além de trazer, ao processo, novos colaboradores. Caberá ao encenador conduzir essas novas relações. Sobre *performance* e encenação nos deteremos mais demoradamente quando comentarmos a obra do fotógrafo Jorge Molder, num momento posterior desse trabalho (item 5.1).

⁵² Embora não se constitua uma de nossas questões, acreditamos ser interessante abrir, aqui, um pequeno parêntesis para o cinema. A arte da encenação expandiu-se em muitas direções e, muito especialmente, na direção das artes técnicas: da fotografia e da sétima arte. Para Aumont, ela também pertence a história do cinema embora alerte que, no vocabulário crítico e teórico cinematográfico, “poucos termos deram lugar a tantos excessos e ambiguidades” (2006, p.12). A noção teatral de encenação marcará, mais profundamente, seus primórdios, configurando uma fase chamada de “primeiro cinema”. A partir daí, a encenação cinematográfica passará a buscar contornos cada vez mais específicos de arte autônoma. Emergem uma série de práticas, experiências e teorias no sentido de desarticular o cinema da *mis en scène*. Contudo, nos diz o autor: “hoje o cinema segue outros caminhos, esqueceu o teatro, a cena e, em geral os condicionamentos da dramaturgia, mas o termo não deixou de ter uso e até vários usos” (2006, p.12).

⁵³ Como explica Pavis (2011), concorda-se, comumente, em colocar nas origens do teatro uma filiação ao rito: compreendendo uma cerimônia religiosa em que um grupo de humanos reunia-se, inventando roteiros de vida e

representação imagética. Como construção crítica e ficcional de uma identidade ou de uma situação. Como um potencial circuito de possibilidades criativas para a fotografia, quebrando as estruturas idealizantes e redutoras da representação homológica do real, investido-as de novos sentidos. É desse argumento que partiremos.

3.2 Na fotografia

“A encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela” (AUMONT, 2006, p.10). É a Aumont que recorreremos, mais uma vez, para introduzir nossas reflexões. Diante dessa afirmação, poderíamos concluir que a encenação implica-se inevitavelmente com a fotografia? Defendemos que sim: ela se constituiria uma segunda natureza do dispositivo fotográfico, dele proscrita em sua origem⁵⁴, que o relacionamento com o teatral ajudou a construir, mas que nele vai assumir, ao longo de sua história, contornos cada vez mais específicos. E complexos.

Nosso olhar volta-se para além de um desejo de reconstituição histórica. Tampouco há a intenção de propor definições para a noção de encenação na linguagem fotográfica. Não é essa nossa incumbência. Por hora, e em função da proposta deste trabalho, sublinharemos nela a noção de gesto criativo, de invenção, de exercício que organiza a ilusão e que amplia o protocolo do fotografável. Trata-se, aqui, de uma tentativa de entender como a encenação, esse gesto originário do teatro, deixando de remeter incessantemente a ele, embora não o exclua por completo, adquiriu sentido na linguagem fotográfica. Para isso, destacaremos seus terrenos mais férteis no entrelaçamento com o teatral e alguns de seus domínios particulares, em sua época pretérita.

Falar da encenação, a propósito da fotografia, é falar de um conceito que possui cada vez mais aceitação em seus ciclos pragmáticos, mas que ainda não é tratado como

morte de deuses, para celebrar ciclos agrários, de fertilidade ou da vida. Para além da história, o autor considera que todo o trabalho de constituição da encenação é execução de um ritual: onde se define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de signos que deve acompanhar o seu discurso. Hoje, numa forte nostalgia de suas origens, muitas encenações buscam retomar a experiência do rito. Buscam a apresentação de um acontecimento na obsessão da imobilidade ou da *performance* única, no desejo de tornar visível o invisível, na crença de uma mudança política, no desnudamento sacrificial do ator e na obsessão pela participação do público no cerimonial, afirma o autor. Essas formas de ritualização cênica que se situam no território do jogo, da desordem, do acontecimento único, reverberam na cena fotográfica, acreditamos.

⁵⁴ Notarial e especulativa, de registro e de ficção: a fotografia é ambígua desde sua origem. A proeminência da cultura tecnológica e de seus valores acaba dando destaque apenas a uma dessas facetas: a documental. Contudo, apesar da tirania desse modelo, sempre houve movimentos de resistência: é na sua contracorrente que a fotografia irá evoluir. Serão as tentativas em torno dessa segunda natureza fotográfica, em suas questões de ordem técnica, estética, poética e metalinguísticas (que passamos nesse trabalho a chamar, também, de encenação) que irão impulsionar o desenvolvimento da fotografia (FONTCUBERTA, 2010).

central. Enfrenta resistências: “essas crenças comuns e clichês em torno do realismo e da perfeição técnica continua impondo entre os leigos e entre os néscios os modos como deve parecer uma fotografia” (FONTCUBERTA, 2010, p.72).

De onde vêm essas crenças? A gênese tecnológica do procedimento fotográfico é um dos argumentos que as sustentam: como projeção de uma cena de forma global em uma superfície fotossensível de forma mecânica e automática e, por isso, considerada não objeto de intervenções, produziria análogos confiáveis do real. Fontcuberta, nos dá um panorama geral sobre o contexto histórico onde surge essa construção ideológica:

Como é sabido, todos os elementos que intervêm no processo fotoquímico da fotografia eram conhecidos com muita anterioridade à data de divulgação do daguerreótipo: Aristóteles menciona os princípios óticos da câmara escura; os alquimistas árabes estavam familiarizados com as propriedades fotossensíveis dos halitas de prata. No entanto, o que conhecemos usualmente como fotografia só se cristaliza no início do século XIX porque é justamente nesse momento que a cultura tecnocientífica do positivismo requer um procedimento que certifique a observação empírica da natureza. A câmera aparece, portanto, ligada às noções de objetividade, verdade, identidade, cor, documento, arquivo, etc. A câmera será um instrumento a serviço da industrialização, a serviço do colonialismo, a serviço das incipientes disciplinas de controle e vigilância. (FONTCUBERTA, 2010, p.63).

“Essência, imperativo tecnológico e fatalidade se coligaram para infundir nesses depósitos de sais de prata a sensação de verdade” (FONTCUBERTA, 2012, p.186). O propósito de proporcionar “verdades visuais” sobre o mundo torna-se, então, hegemônico na fotografia e qualquer reticência quanto a esse seu caráter equivaleria a um sacrilégio. Embora o fim da modernidade tenha transformado a verdade em uma categoria pouco operativa⁵⁵ e apesar de há muito ter caído por terra o mito da veracidade, da verossimilhança fotográfica, “ainda hoje, tanto no âmbito cotidiano, quanto no contexto estrito da criação artística, a fotografia aparece como uma tecnologia a serviço da verdade”⁵⁶ (FONTCUBERTA, 2010, p.13).

Tais afirmativas nos apresentam algumas questões: por que insistimos em

⁵⁵ É o que afirma Fontcuberta. Para ele, a verdade não passaria “de uma opinião institucionalizada a partir de determinadas posições de poder (2010, p. 52). Para Rouillé “por mais paradoxal que possa parecer, o verdadeiro é uma produção mágica [...] necessita menos de semelhança, ou exatidão do que de convicção” (2009, p. 62). Segundo o autor, fotografia se alimentaria de numerosos enunciados para construir sua ficção do verdadeiro fotográfico, dentre eles: a superestimação teórica do registro, da marca, da impressão e de suas características de transparência, objetividade, autenticação e confiabilidade propiciadas pela mecanização do processo, o culto ao referente, a instataneidade etc.

⁵⁶ Fontcuberta nos diz que a crença na verdade e no realismo do processo fotográfico começou a se desvanecer na modernidade: “talvez o realismo como estilo, como a representação ilusória da semelhança permaneça. Mas o realismo como compromisso com a realidade e como carisma vigoroso da velha aliança entre tecnologia e verdade desaparece [...] a questão da representação da realidade dá lugar à construção de sentido” (2010, p. 65). Contudo, segundo ele, apesar da fotografia já não ser mais hegemonicamente aceita como uma representação literal e verdadeira dos fatos, não há ainda consenso que de se trate de pura ficção sobre o mundo.

acreditar nas imagens fotográficas? Talvez, como o próprio Fontcuberta nos sugere, por estarmos imersos em um momento de transição, onde os novos modelos ainda não estariam totalmente claros: seria natural, sintomático dessa confusão que vivenciamos nos apegarmos à estabilidade que a crença na vertente documental da fotografia proporciona.⁵⁷

Por que discutir encenação na fotografia quando a era digital⁵⁸ insinua desconstruir definitivamente o mito documental? Fontcuberta continua nos oferecendo pistas sobre isso. Segundo ele, a introdução de melhoramentos tecnológicos ainda não teria afetado substancialmente a natureza da fotografia: “nem mesmo a metamorfose do grão de prata em pixel é crucial, desde que a câmera como dispositivo de captação intervenha na gênese do processo fotográfico” (FONTCUBERTA, 2010, p.101). A câmera, prossegue argumentando, ainda garantiria ao processo muito do mito de indicialidade e de rastro e, na pós-produção fotográfica, o computador, poderoso laboratório eletrônico, ainda manteria ilesas certas convenções. Do rastro à impressão digital, a fotografia, esse “signo inocente”, continuaria a encobrir uma carga de artifícios carregados de propósito e de história. Camuflaria mecanismos culturais e ideológicos que afetariam nossa compreensão sobre o real: “mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa” (*Ibidem*, 2010, p.13). Falar, ainda hoje, sobre encenação na fotografia nos ajudaria a entender não só como essa “mentira” vem se constituindo, ao longo da sua história, mas a que propósitos serviu e ainda se submete.

Começamos o texto anterior pela análise etimológica da palavra *mis en scène*. Correndo o risco de parecer clichê, prosseguiremos insistindo nessa via. Ao batizar o novo invento como escrita da luz, William Fox Talbot⁵⁹ teria demonstrado não conhecer com

⁵⁷ Citando, como exemplo, cinco campos habitados pelo que chama de embuste na fotografia: a reportagem, a publicidade, o doméstico, o erótico ou pornográfico e as doutrinas essencialistas, Francois Soulages indaga-se, também, sobre a insistência nessa crença. Como ela ainda conseguiria se manter quando “todos sabem que a fotografia pode ser duplamente enganosa? Enganosa, de um lado, antes da tomada da imagem por uma encenação, e, de outro lado após a tomada da imagem, no momento da revelação e da cópia” (2010, p.25). De acordo com o autor, essa crença nos daria um real melhorado, desejável, extraordinário, que nos faria sonhar, nos estimularia a consumir. Como narcisos, acreditaríamos e cultuaríamos esse espelho particular “porque existe sempre mais ou menos uma tendência histórica ou pelo menos narcisista em cada homem. Pela histeria e pelo teatro, esperamos escapar da morte” (2010, p.25).

⁵⁸ Para Fontcuberta (2010), a tecnologia digital teria precipitado o descrédito no documento fotográfico, o descrédito irrecuperável em sua veracidade. Ela instaura um novo grau de verdade, mas não provocaria isso por si mesma. O revolucionário dessa mudança de paradigma estaria na esfera da recepção. Graças a popularização dos computadores e dos programas de tratamento que desfetichizam, simplificam e democratizam esses procedimentos, começaria a se estabelecer uma nova consciência crítica por parte do grande público: “tudo é verdadeiro e falso ao mesmo tempo. Isso impõe um novo protocolo de relação com a imagem e com os sistemas de transmissão de conhecimento, que tendem tanto a reposicionar as funções sociais das tecnologias produtoras de imagens quanto a redefinir a noção de real” (2010, p.118).

⁵⁹ Fontcuberta (2010, p.111), afirma ter sido o cientista William Fox Talbot o responsável por cunhar o nome dado ao novo procedimento. Contudo, há divergência sobre isso entre autores. Boris Kossoy, em seu livro “Hercule Florence: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil”, afirma que o naturalista, desenhista, tipógrafo

profundidade o idioma grego. Escrita das aparências seria a denominação mais adequada para o novo procedimento:

O prefixo foto deriva de *fos*, que significa luz, porém teria sido mais correro soletrar “*fãos*”. Dessa forma, estaríamos mais próximos de *faiein* e *fainein*, termos que deveriam ser traduzidos como “aparecer” [...] e que originaram palavras como fantasma, fantasia [...] e, se relacionaria por extensão, com espectros, ilusões e aparições. (FONTCUBERTA, 2010, p.111).

Vemos que a própria origem do termo já carrega em si um rastro de ligação com a encenação. E é fato que ela existe no ato fotográfico desde sua gênese: naquele período, ainda motivada por questões técnicas, mas aliando-se já, fortemente, com o teatral. Não são poucos os exemplos disso. Muitos foram os modelos de imagem encenada que ajudaram a escrever a história e a identidade da fotografia. Vejamos alguns.

A construção de cenas fotográficas teria origem na fotografia dos *tableaux vivants*.⁶⁰ Reproduzindo pinturas famosas, eventos mitológicos, arquetípicos ou históricos, os *tableaux vivant* ganham extrema popularidade como forma de entretenimento no século XIX. Como passatempo divertido, torna-se uma atração encontrada tanto no contexto dos encontros sociais mais populares e informais como nos ricos salões da sociedade da época⁶¹. Enquadrando essas cenas estavam os fotógrafos: compunham esses primeiros clichês não só com um olhar pictural como também, extremamente teatral. Para Dobal, a introdução da fotografia na prática dos *tableaux vivant*, que ganha fôlego principalmente na Inglaterra daquele período, não se restringiria apenas ao mero registro de uma *performance*: “logo os fotógrafos se tornariam diretores da encenação para obter o máximo de expressividade na cena” (2013, p.82).

Muitos anos depois, talvez, quem sabe, inspirado pelo poeta francês Charles Baudelaire, Barthes afirmará: “a fotografia é um tipo de teatro primitivo, uma espécie de *tableaux vivant*” (BARTHES, 1984, p.54). Ao comentar a prática dos *tableaux* ingleses de sua

e inventor francês Hercule Florence, que desembarcou no Rio de Janeiro no início da década de 1820, teria usado a denominação *photographie* para o novo processo desde 1834, alguns anos antes de John Herschel, químico e astrônomo inglês, ter comunicado a denominação *photography* à Royal Society, em 1839. Por meio de suas pesquisas, Kossoy elege Florence como um dos inventores do processo fotográfico, em um caso de descoberta múltipla, ao lado de nomes como Daguerre, Niépce, Talbot e Bayard.

⁶⁰ A prática dos *tableaux vivant* (quadros vivos) antecede à fotografia. Conforme Pavis, no teatro, a técnica assim denominada consistiria “uma encenação de um ou de vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura” (2011, p.315). Em sua história, remontaria à Idade Média e ao Renascimento: C. Bertinazzi é considerado um dos inventores dessa prática cênica ao compor um quadro vivo reconstituindo uma pintura de Greuzze, *A nubente da Aldeia*. O quadro vivo alcançaria importância como gênero teatral, entretanto com Diderot. Ele advogava que, no teatro: “é preciso pôr figuras juntas [...] e extrair delas uma sucessão de quadros, todos compostos de maneira grande e verdadeira”. (PAVIS, 2011, p.315).

⁶¹ Damas e senhores da sociedade “tinham o hábito de se divertir imitando pinturas, imobilizando-se com as poses e as vestimentas correspondentes, normalmente com acompanhamento musical” (LEHMANN, 2007, p.272).

época, Baudelaire faz, sem dúvida, declarações clarividentes a respeito de certas afinidades, para nossa pesquisa, importantes. Declararia ele:

Uma loucura, um fanatismo extraordinário tomou de assalto a todos os novos adoradores do sol. Estranhas abominações acontecem. Ao agrupar homens e mulheres engraçados, vestidos como açougueiros e lavadeiras para o carnaval, e implorarem a esses heróis a manter, por quanto tempo for necessário para o serviço, um sorriso forçado e engessado para a ocasião, lisonjeiam-se por retratar cenas trágicas ou gloriosas da história antiga. Algum escritor democrático deve ter visto nisso, uma forma barata de espalhar entre as pessoas o gosto pela história e pela pintura e, assim procedendo, cometem um duplo sacrilégio ao insultar tanto a divina pintura quanto a sublime arte do ator. (BAUDELAIRE citado por Lacoue-Labarthe, 114, *apud* ERTEM, 2006, n.p., tradução nossa).⁶²

Desconsideremos o tom exacerbado da fala de Baudelaire. Conhecemos sua oposição ferrenha e resistência tenaz ao procedimento fotográfico. Para criticá-lo, ele sempre optou por posições extremadas. Interessa-nos algo mais nessas suas declarações: o argumento que utiliza para apontar um possível caráter artificial da fotografia. Ele o faz reconhecendo uma conexão entre fotografia e teatralidade: Baudelaire concebe a fotografia mais como teatro do que como reprodução da realidade embora, a sua maneira polêmica, a rebaixe a um mau teatro (Ertem, 2006).

“No gesto fotográfico prevaleceu uma intenção descritiva” (FONTCUBERTA, 2010, p.106).⁶³ Outro fato. O interessante é constatar que, desde os primeiros disparos, “essa ânsia descritiva se valeu muito frequentemente de ‘trapaça’” (*Ibidem*, 2012, p.106). E mais curioso ainda é saber de onde ela partiu. Conta-nos Fontcuberta que Daguerre era, também, um homem do teatro. Procedia do mundo do espetáculo e do entretenimento.⁶⁴ Como cenógrafo, trabalhara no *Théâtre Ambigu-Comique* localizado no *Boulevard du Temple*: lugar apelidado de Alameda do Crime, onde proliferavam numerosos teatros e lugares de má reputação. É uma vista deste local, captada por ele de uma janela localizada no apartamento

⁶² “A madness, an extraordinary fanaticism took hold all the new sun-worshippers. Strange abominations took place. In grouping funny men and women, dressed up as butchers and as washerwomen for carnival, and imploring these heroes to please hold, for as long as the job would take, the grin pasted on for the occasion, we flattered ourselves in depicting glorious or tragic scenes from ancient history. Some democratic writer must have seen there the cheap means of spreading disgust of history and painting amongst the people, and in so doing, committing a double sacrilege by insulting both divine painting and the sublime art of the actor.” (BAUDELAIRE qtd in Lacoue-Labarthe, 114, *apud* ERTEM, 2006, n.p.).

⁶³ Fazia sentido, na trama ideológica, estética e cultural daquela sociedade impulsionada pelas teorias positivistas, acreditar na aparente eficácia na reprodução fidedigna do mundo atribuída à fotografia. O realismo era marca proeminente no pensamento e nas artes em geral. No teatro esboçamos essa relação no item 3.1, deste trabalho.

⁶⁴ Barthes também dá destaque a essa ligação de Daguerre com o teatro. São suas palavras: “quando Daguerre se apossou da invenção de Niepce, explorava, na praça do Chatéau (na République), um teatro de panoramas animados por movimentos e jogos de luz” (BARTHES, 1984, p.53). E, o mais interessante: para o autor, a *camera obscura* teria dado origem, ao mesmo tempo, ao quadro perspectivo, a fotografia e ao diorama, todos os três, para ele, artes de cena.

onde residia que, curiosamente, seria considerada “a primeira imagem fotográfica da qual se tem notícia em que aparece um ser humano, a primeira tentativa, portanto, de retrato, e a primeira simulação de instantaneidade” (*Ibidem*, 2012, p.108). Isto porque, para conseguir registrá-la, Daguerre recorre a um “estratagema de encenação”, já que, mesmo expondo sua chapa de prata em um horário de grande movimentação, obtém um primeiro resultado inesperado: aquela via onde a vida era pulsante e intensa aparece vazia. Onde estariam as pessoas, os cavalos, as carroças? (Figura 7).

Figura 7 – Vista Del Boulevard du Temp, 1838-Supostamente a primeira imagem, realizada ao meio-dia



Fonte: <<http://veintidosdeabril.tumblr.com/post/71431994770/louis-daguerre-vista-del-boulevard-du-temple>>

Requerendo, inicialmente, tempos de exposição absurdamente prolongados, o daguerreótipo fracassa na tentativa de registrar o dinamismo daquela famosa rua. Serão os recursos obtidos em sua experiência teatral que ajudarão Daguerre a construir essa emblemática primeira imagem da figura humana. Vejamos a Figura 8. Além da mudança na luz, direção das sombras e contrastes, percebe-se nela outro detalhe: no canto inferior esquerdo delinea-se a silhueta de dois personagens. Sim, personagens. Embora não representados por atores profissionais, mas, possivelmente, por figurantes ocasionais contratados por Daguerre a troco de uma gorjeta ou, talvez, por seus próprios assistentes. Atuando como encenador, ele os instrui a simularem uma cena: um engraxate, em plena

atividade, atendendo seu cliente que encontra-se em pé. Ambos aguardam em posição estática o tempo necessário para fixar “aquele contraponto humano no vazio metafísico daquela cidade espectral” (FONTCUBERTA, 2010, p.109).⁶⁵

Figura 8 – Vista Del Boulevard du Temp, 1838 – segunda versão



Fonte: <<http://veintidosdeabril.tumblr.com/post/71431994770/louis-daguerre-vista-del-boulevard-du-temple>>

Por convenção histórica, o nascimento da fotografia costuma ser associado ao reconhecimento dado às experiências realizadas por Louis Daguerre em parceria com Nicéphore Niépce. Anunciada publicamente em cerimônia conjunta pela Academia de Ciências de Paris e Academia de Belas Artes, em 1839, a invenção do daguerreótipo inaugura oficialmente o advento da fotografia no século XIX. No entanto, segundo Anaterresa Fabris (2008), tal anúncio é imediatamente questionado por outros inventores contemporâneos que reivindicam, também, sua paternidade. Contestando os rumores oficiais, eles afirmam já terem conseguido fixar imagens criadas pela ação da luz através de processos fotográficos

⁶⁵ Trata-se esse episódio, como afirma Fontcuberta, de uma valiosa contribuição para uma filosofia da fotografia. Nele Daguerre enfrenta o dilema entre veracidade histórica e veracidade perceptiva: “o uso estritamente documental da câmera fracassa na tentativa de captar a realidade viva; somente enganando podemos alcançar a verdade, somente com uma simulação consciente nos aproximamos de uma representação epistemológica satisfatória. A intervenção na cena supõe alterar as circunstâncias da realidade e contradiz a exigência de neutralidade que se supõe na imagem documental” (2010, p.108).

diferenciados e até mesmo anteriores à daguerreotipia, que registrava as imagens em chapas de metal.

Dentre eles, na Inglaterra, William Henry Fox Talbot se destaca por sua técnica denominada calotipia. O processo, só patenteado por seu criador em 1840, cujas pesquisas e desenvolvimento antecederiam ao de Daguerre, consistia na obtenção de cópias múltiplas de imagens em negativo sobre papel. Já na própria França, Hyppolyte Bayard teria conseguido, desde 1837, desenvolver um método próprio de impressão de imagens: um positivo direto e único em um suporte de papel.

Embaraços históricos à parte, e independente da qualidade da reprodução que cada técnica oferecia e do uso a que cada uma se destinou⁶⁶, interessa-nos, particularmente, como esses acontecimentos repercutiram na vida de Bayard. Inconformado por não ter seu mérito como inventor reconhecido, em 1840, ele se autorrepresenta em uma fotografia intitulada “Autorretrato de um Homem Afogado” (Figura 9).

Figura 9 – Autorretrato de um Homem Afogado, de Hyppolyte Bayard



Fonte: <http://www2.cndp.fr/themadoc/niepce/AI_Bayard-Imp.htm>

⁶⁶ Segundo Rouillé (2009), o dispositivo fotográfico vai instaurar, desde seu aparecimento, práticas plurais. De um lado, o procedimento de Daguerre sobre o metal fomentará a parte utilitária e comercial da fotografia graças às qualidades técnicas que oferece: nitidez de reprodução e rapidez de produção em relação aos demais processos. Tecnicamente diferenciados, o calótipo de Talbot e o positivo direto de Bayard, de forma oposta, caracterizarão-se pela indefinição de contornos e pelo desfocado (*flou*) sendo incorporados a uma prática fotográfica alternativa, ligada à criação e aos artistas.

Na imagem, ele aparece sem camisa, coberto por uma espécie de toalha, de olhos fechados como que desfalecido, simulando um suposto afogamento. Em atitude extremada, é movido por uma grande frustração: a desconsideração, por parte das autoridades francesas, de suas pesquisas e de seu nome no crédito final dado à invenção da fotografia⁶⁷. Teria surgido, assim, o primeiro autorretrato fotográfico?⁶⁸

A crescente demanda da sociedade industrial por imagens cada vez mais nítidas, detalhadas, com funções informativas e ligadas a uma possível representação fiel da realidade confirma o sucesso do procedimento de Daguerre e mantém sua hegemonia nos primeiros anos da fotografia. No entanto, Walter Benjamin (1987) se refere a outro período da fotografia ocorrido no primeiro decênio após sua descoberta, anterior a sua fase de industrialização, onde entraria em declínio. Período primitivo de apogeu e de grandeza aurática dos primeiros clichês fotográficos. Citado por Benjamin, Bayard faria parte dessa primeira geração de fotógrafos que buscavam explorar potencialidades artísticas em suas criações. Utilizam-se, para isso, de técnicas como o desfocado e a exploração da expressividade cênica dos retratados induzida pela pose: sua dramaticidade fisionômica é acentuada em razão da imobilidade gerada pelas longas exposições.⁶⁹ Tais procedimentos teriam conseguido proporcionar um valor mágico e aurático ao processo fotográfico em sua primeira fase⁷⁰, diferindo-o daquilo que Benjamin chamava de “nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos” (BENJAMIN, 1987, p. 95).

O fato é que, como forma de protesto, Bayard encena e retrata sua própria morte numa configuração inteiramente performática de construção de imagem: observada tanto na maneira como usa o aparato fotográfico, como seu próprio corpo. Orientando-se de forma

⁶⁷ Frustração que ele reitera numa espécie de manifesto autografado no verso desse autorretrato, onde decepcionado escreve: “Esse cadáver que vocês estão vendo é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados em breve presenciarão. Segundo meus conhecimentos, esse engenhoso e infatigável pesquisador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o rei e todos aqueles que viram suas imagens, que ele mesmo considerava imperfeitas, admiraram-nas como vocês estão fazendo agora. Isto lhe supôs uma grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo que deu muito ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard, e o infeliz decidiu se afogar [...]”. (BAYARD, *apud* FONTCUBERTA, 2010, p.110). Transcrevemos aqui apenas parte do texto autografado por Bayard, disponibilizado por Fontcuberta (2010).

⁶⁸ As pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Fônseca Peregrino, em “Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo”, p. 125, afirmam ter sido Bayard o primeiro a produzir um autorretrato fotográfico. Ben Maddow (1977) nos trará outra versão sobre isso conforme veremos no capítulo/ato 5, deste trabalho.

⁶⁹ As longas exposições às quais os primeiros clichês fotográficos eram submetidos, também produziram uma florescência única às imagens. A luz, segundo Benjamin, se esforçava laboriosamente para sair das sombras gerando uma luminosidade ímpar que imprimia nesses primeiros retratos, toda sua grandeza.

⁷⁰ De acordo com Shusterman (2012), Walter Benjamin elogiava a fotografia desse período inicial pelo modo como ela possibilitava uma experiência profunda aos sujeitos envolvidos. Isso, para o autor, seria característico de como ela estava impregnada de uma dimensão ritualística e dramática que a aproximaria daquilo que ele compreende como processo performativo na fotografia: seria, grosso modo, o que acontece no processo de configuração, preparação e realização de uma sessão fotográfica, considerada como evento artístico e estético.

contrária à lógica comercial, empregando processo fotográfico diferenciado e minoritário, assumindo uma postura artística com finalidades estéticas diversas das ligadas à representação mimética, à referencialidade, e usando seu próprio corpo, parcialmente nu, como objeto de uma manifestação política, ele transforma a fotografia. De designação para a expressão.⁷¹

O autorretrato de Bayard oferece-nos um indício exemplar de como a performatividade afetou a produção fotográfica desde suas origens. Nele, autorrepresentação e essência performática se entrelaçam e se relacionam intimamente: resultando na produção de uma ação que acontece no próprio ato da construção fotográfica e que busca romper com formas, estéticas, padrões. Essa idéia de ação, associada à fotografia, estaria relacionada com uma representação não no sentido mimético, mas compreendida como uma apresentação: “imagem que apresenta a apresentação⁷², [...] que executa a performance renunciando a uma conexão estável e definitiva entre ela e o referente” (ERTEM, 2006, n.p., tradução nossa)⁷³, revelando infinitas possibilidades de expressar a subjetividade, complementa. Bayard revela-se presente, constrói relações e se enuncia performaticamente. Desloca a fotografia do terreno da fruição para o da intervenção: intenciona questionar, transformar, atingir um objetivo específico. Para isso, trabalha simbólica e ritualisticamente⁷⁴ suas questões e utiliza a fotografia para se autorrepresentar em um evento ficcional construído e realizado fora da caixa cênica, destinada, tradicionalmente, às encenações.

O sueco Oscar Gustav Rejlander nos traz outro exemplo de imagem⁷⁵ que também

⁷¹ Para Rouillé (2009), o regime da designação tornaria opacas todas as infinitas mediações que sofrem as imagens. Sem lhe atribuir uma autoria, nem um processo de intervenção em sua captação e registro, as trataria apenas como puros vetores de informação das coisas e estado das coisas. No regime de expressão a fotografia deixaria de ser a representação passiva de um mundo preexistente e de um referente que adere. Ela passaria a levar em consideração o que autor chama de “acontecimentos incorporais”: “que intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados (textuais e icônicos); que sobrevêm às coisas e aos corpos e que não existem fora dos enunciados que os exprimem” (2009, p.136).

⁷² Ertem propõe repensar o conceito de representação: entendida majoritariamente como imitação e reprodução, devido ao prefixo *re* que lhe daria um valor secundário de duplicação. Para isso, baseia-se na análise de Diderot sobre o ato teatral: representar é tornar presente, o ator não seria alguém que apenas reproduz gestos de outros, mas aquele que apresenta e faz algum personagem existir, alguém que constrói um personagem. Acentuando as características da execução, em *performance*, este “apresentar a apresentação” não buscaria tornar presente o que está empiricamente ausente, mas revelar uma presença, o estar presente, pela própria presença em um espécie de acontecimento (ERTEM, 2006).

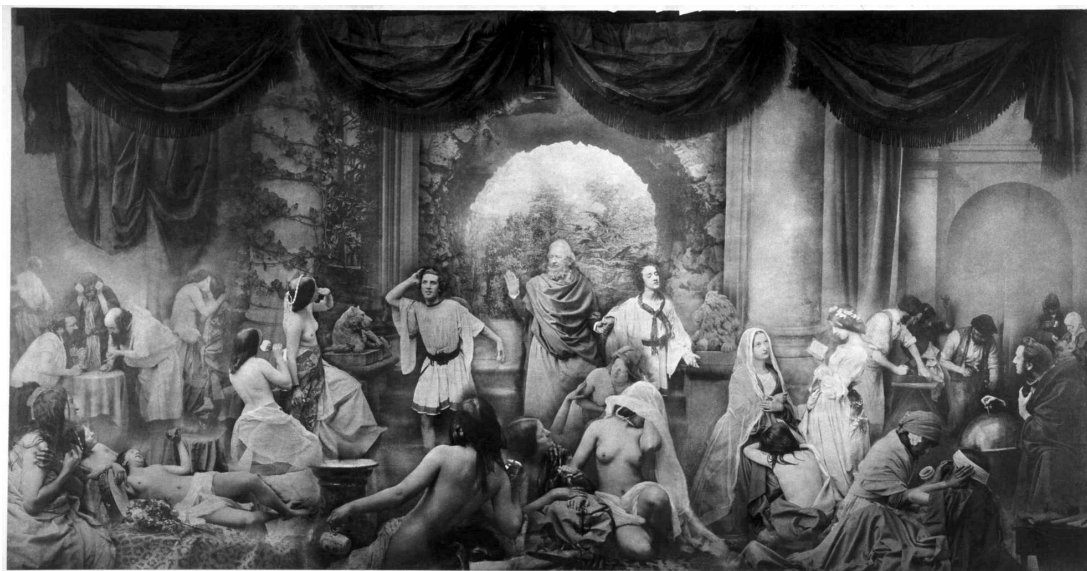
⁷³ “image that present the presentation, [...] that perform the performance by relinquishing a definitive, stable connection between the image and its referent”. (ERTEM, 2006, n.p.).

⁷⁴ Refletindo sobre poesia e *performance* Paul Zumthor (2007), afirma serem ambas constituídas pela qualidade do rito. Emergência, reiterabilidade e re-conhecimento seriam características da *performance* que a aproximaria de uma experiência ritualística que diferiria das antigas práticas religiosas apenas pela ausência do sagrado.

⁷⁵ Sem querermos esquematizar excessivamente e longe de pretendemos, também, a exaustão do tema, nos sintonizamos com o pensamento de Dobal: “as imagens escolhidas aqui não esgotam e sim apenas exemplificam tendências que podem ser identificadas na obra de outros fotógrafos e artistas que não serão mencionados” (2013, p. 77). Desse período emblemático, podemos citar vários outros importantes fotógrafos que procuravam explorar as possibilidades plásticas da fotografia: David Octavius Hill, Gustave Le Gray, Nadar, Robert Adamson, Julia Cameron, dentre outros.

se constitui um paradigma de encenação na fotografia e de sua contaminação com o teatral desde seus tempos primitivos: *Os dois modos de vida* (*The Two Ways of Life*), de 1859. (Figura 10).

Figura 10 – *The Two Ways of Life*, de Rejlander



Fonte: <<http://photographyhistory.blogspot.com.br/2012/02/oscar-rejlander-two-ways-of-life.html>>

Autor de fotomontagens, Rejlander obtém essa imagem por meio de uma técnica conhecida como *combination print*: basicamente a colagem de negativos, aqui no caso 30, obtidos separadamente e sobrepostas em papel sensibilizado, gerando uma foto única. Nela, vemos uma cena alegórica onde um ancião, o pai, ao centro, numa espécie de rito de passagem com conotação moralista, indica aos seus jovens filhos dois caminhos a seguir: o do bem, da fé, da família e o dos prazeres, da luxúria e da perdição. Fabris (2008) nos diz que a imagem tinha o tamanho de quadro de cavalete (78x40) e seu tema obedecia à iconografia da pintura acadêmica. Segundo a autora, embora a obra tenha sido admirada e até mesmo adquirida pela Rainha Vitória, sofre algumas críticas: pelo uso da fotomontagem, pelo uso de um nu, exposto em primeiro plano, e pelo uso de poses demasiado teatrais. Essa última é a que nos chama atenção, preliminarmente, pela natureza de nossa pesquisa, embora já percebamos nessa obra a constituição de alguns delineamentos específicos de outros aspectos que a encenação assumirá na linguagem fotográfica e que se esboçarão, mais contudentemente, a partir do pictorialismo.

Rejlander planejava meticulosamente as cenas de sua composição. Numa postura de encenador, advogava para o fotógrafo a liberdade de escolha da temática, acessórios,

modelos, cenários e liberdade para lançar mão de todos os recursos ou truques propiciados pela fotografia. Negando o seu caráter espontâneo e imediato, conduzia os grupos registrando-os separadamente em poses, enquadramentos e distâncias variadas. Sua técnica fraturava a ideia de apreensão da realidade atribuída à imagem fotográfica e, pela encenação, materializava sua imaginação e criatividade: “Rejlander percebe que a verdade da fotografia está no truque e que um excesso de verdade pode fazer surgir a suspeita da ficção” (FABRIS, 2011, p.23).

Em meio a essas e outras experimentações que tentavam deslocar o registro fotográfico de uma vinculação direta com o real, como uma febre, alastravam-se os famosos *cartes de visite*. Formato inventado pelo francês André Adolphe Eugène Disderi, os cartões de visita barateiam a produção fotográfica ao proporcionar o registro de imagens menores e mais numerosas do que as produzidas pelo daguerreótipo. Permitindo a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa, popularizam o retrato burguês oitocentista e tornam-se marco para a industrialização e a intensificação da circulação de imagens no mundo. (FABRIS, 2004).⁷⁶

Apesar do enorme sucesso, um tipo de preconceito permeiou o achado de Disderi: considerado um fotógrafo menor, seus retratos, de acordo com Rouillé (2009), ao contrário dos realizados por outros fotógrafos da época, estariam mais adaptados a leis de mercado do que a valores artísticos. Ao elaborar um procedimento onde a técnica e a economia prevaleciam sobre a estética, ele tornaria-se um dos cânones da decadência da fotografia citada por Benjamin.⁷⁷ Bastos (2007), entretanto, analisando parte de sua obra, afirma que Disderi acreditava que retratar implicava algo mais do que uma simples técnica lucrativa de reprodução da natureza e de um comportamento social. Agindo como uma espécie de encenador, ele cuidava, criteriosamente, da cena que fotografava. Conjugando intuição, destreza e conhecimento, preocupava-se com todos os elementos envolvidos: luz, pose, figurinos, acessórios, “enfim todos os detalhes transformados em ícones, que não deviam superpor-se ao indivíduo, mas eram importantes para registrar [...] o significado social do retratado [...] e resultavam de um conjunto de ações pré-estabelecidas à semelhança das convenções de teatro” (BASTOS, 2007, p.58). Posicionamentos à parte, vemos que, em

⁷⁶ Fabris (2004) aponta que o empreendimento de Disderi possibilita, também, uma democratização no tocante ao direito de imagem. Os altos preços do daguerreótipo tornavam o retrato restrito apenas ao âmbito social da alta burguesia. O modelo implementado por ele estende esse direito não só a pequena burguesia, mas também ao proletariado. Já a proliferação de estúdios especializados nesse tipo de fotografia acaba possibilitando o desenvolvimento de outro aspecto da produção fotográfica: evolui o conhecimento detalhado no emprego da luz.

⁷⁷ Para Rouillé, “essa nova ordem de prioridade não é evidentemente fatal, uma vez que os fotógrafos-artistas vão mobilizar toda sua energia para livrar-se dela, mas ela dominará a fotografia-documento durante quase um século e meio” (2009, p. 54).

Disderi, a encenação na fotografia é de outra ordem, é social, mas nem por isso, menos teatral.

Da encenação explorada em alegorias e nos retratos burgueses, mais engajada com o teatral, a vemos enveredar, na fotografia, por outro caminho à procura de um status de arte que lhe era negado: o pictorialismo⁷⁸. Será ele o primeiro grande movimento de oposição à prática comercial que se tornava hegemônica e submetia a fotografia, estética e economicamente, à lógica do capitalismo industrial. A pintura inspira esse empenho.⁷⁹ Mobilizados pelo papel sagrado que era atribuído, na época, à mão, e ainda incapazes de vislumbrarem uma alternativa tecnológica para a arte, os fotógrafos assumem a pintura para “servir de referência às necessidades internas da fotografia artística e para sustentar o processo de sua autonomização” (ROUILLÉ, 2009, p.240). Defendendo a manipulação no processo fotográfico, a humanização da objetiva e a atenuação das características mecânicas do dispositivo, a fotografia pictorialista encena. Encena ao opor-se a qualquer entrave à expressão da individualidade do fotógrafo e à promoção de seu trabalho a obra de arte.

Inovações são experimentadas em variados procedimentos mistos de intervenção que, ao hibridizar mão e máquina, intentavam “frear todos os automatismos fundadores da reprodutibilidade e da multiplicidade fotográficas e introduzir a interpretação em todas as etapas que conduzem da coisa ao clichê e, depois a prova” (ROUILLÉ, 2009, p.260). No momento da tomada, a preferência era por objetivas defeituosas com aberrações cromáticas e óticas, pelo desfocamento e pelo uso particular da luz e do claro-escuro. O negativo, considerado sagrado pela fotografia purista, sofria toda ordem de tratamento e retoques⁸⁰: “à maneira dos gravadores, eles o marcam, arranhando sua gelatina ou tirando-a em finas aparas” (*Ibidem*, 2009, p.259). Por fim, após o trabalho com o negativo, seria na fase de impressão que se daria a intervenção propriamente artística graças à utilização, em larga

⁷⁸ Segundo Fabris, o termo pictorialismo deriva da expressão inglesa “pictorial photography”. O adjetivo “pictorial” remeteria a “picture” (imagem ou quadro) e lembraria de imediato um objetivo: “dar a conhecer a fotografia como imagem entre as demais imagens. Isso implica uma transformação profunda na natureza da fotografia, que passa a ser vista como uma imagem feita à mão, julgada pela sua artisticidade e sua capacidade de evocar sentimentos” (2011, p. 36). Para Rouillé, é exposição do Kamera Club, de Viena, em 1891 que oficializa o nascimento desse novo movimento da fotografia que “é, na realidade, um considerável elogio ao mimetismo, ao misto, a impureza” (2009, p. 249). Fotografia e teatro compartilham, em suas histórias, essa realidade pictórica que inspira em um primeiro momento uma busca de especificidade e autonomização em suas linguagens.

⁷⁹ A pintura que inspira a fotografia é, entretanto, antimoderna “não é a pintura viva de sua época: nem dos impressionistas nem a dos pós-impressionistas, tampouco a dos artistas modernistas de 1920. Ao contrário, é a pintura oficial do Salão, de tradição neoclássica, em plena decomposição, de absoluto respeito às convenções em desuso e à antiga hierarquia dos gêneros” (ROUILLÉ, 2009, p. 253).

⁸⁰ O retoque pictorialista não é apenas cosmético, não se destina apenas a melhorar ou atenuar defeitos do processo fotográfico, mas a invertê-lo radicalmente de acordo com Rouillé. É “uma ação profunda destinada a transmutar um produto industrial em arte” (2009, p.260).

escala, de um processo químico antigo reabilitado: a goma bicromatada.⁸¹

A poética pictorialista não vê limites e desenvolve, no decorrer dos anos, inúmeros processos manuais, químicos e óticos de intervenção. Fabris afirma que tais processos “conseguem erradicar as características próprias da fotografia, parecendo-se com desenhos, litografias e gravuras” (2001, p.40). A visualidade pictórica na arte fotográfica é antifotográfica para Rouillé: sua verdade é da ordem do híbrido, da mestiçagem, não é nem a verdade da pintura nem a verdade analítica da fotografia. Além disso, ela assume um regime discursivo de enunciados que consideram a natureza específica da fotografia incompatível com a arte. Ao propor uma ruptura de qualquer elo entre imagem e as coisas desconsidera a especificidade do dispositivo, sacrifica sua dimensão fotográfica atrasando, de certo modo, a evolução da fotografia como linguagem autônoma.⁸²

Entretanto, não há como negar que a atuação do pictorialismo foi determinante para introduzir reflexões sobre a natureza do código fotográfico, romper com seu aspecto documental, ampliar o seu extracampo, pensá-lo como um corte arbitrário do mundo. Como uma encenação. Encenação que quer romper o pacto com o real e dar à fotografia uma reescritura baseada na manipulação, no *fou*, no indistinto, na interpretação e na subjetividade. Encenação onde o sentimento e a inspiração da interpretação⁸³ e do retoque procuram deslocar o conhecimento técnico ordinário da imagem fotográfica para um estatuto artístico, um meio de expressão plástica: para isso dá primazia à visão do fotógrafo e ao seu imaginário.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra [...]. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico. [...] Características estruturais, tecidos celulares [...] tudo isso tem mais afinidades originais com a câmera, que a paisagem impregnada de estados afetivos ou o retrato que exprime a alma. (BENJAMIN, 1987, p.94).

Essas considerações de Benjamin nos ajudarão a entender o espírito de outra atitude que se configura na fotografia, a partir de então, em oposição ao pictorialismo: a nova

⁸¹ Processo que “oferece a vantagem de adaptar-se perfeitamente à ação do pincel, do esfuminho, do chumaço e do dedo [...] substitui os detalhes e a precisão dos papéis de prata por uma profusão de sépias e de sanguinas que parecem sair da mão de um aquarelista ou de um desenhista” (ROUILLÉ, 2009, p.259).

⁸² Sobre o que ela chama de uma visão negativa do pictorialismo, referindo-se as posições de Rouillé, Fabris argumenta: “sem a experimentação de novas técnicas, entretanto, a fotografia teria demorado provavelmente muito mais tempo para descobrir suas qualidades expressivas intrínsecas: um novo sentido de composição, valores tonais, texturas peculiares, entre outros” (2011, p.72-73).

⁸³ “Este discurso do pictorialismo acerca da interpretação enquanto traço artístico finge acreditar que a fotografia documentária restitui o real tal e qual, esquecendo que fotografar é, sempre, interpretar” (ROUILLÉ, 2009, p.257), ou como diríamos nós, fotografar é sempre encenar.

objetividade.⁸⁴ A retórica desse movimento defendia uma arte especificamente fotográfica onde a máquina adquiriria soberania artística: como instrumento de conhecimento intuitivo, ela era capaz de gerar novas formas na criação e conseguir resultados que não poderiam ser obtidos por outros meios. Era capaz de revelar os “mundos de imagens habitando as coisas”, como dizia Benjamin (1987, p.94).

Rompe-se a aliança pictorialista entre máquina e mão. Em seu lugar se estabelece outra: a aliança ótica e mecânica entre a máquina e as coisas, supostamente afastada de quaisquer intervenções humana e que traduziriam as exigências modernistas de objetividade e realismo. Instaura-se uma nova visibilidade fotográfica: a da superfície das coisas, que pretende-se puramente mecânica, puramente fotográfica e que “fixa para si, como projeto, restituir a magia da realidade com exatidão” (ROUILLÉ, 2009, p.265). À luz é conferida uma modulação capaz de restituir a fineza e precisão das linhas e a nitidez dos detalhes. A objetiva é máquina de ver que suplanta os limites do olho. Já o fotógrafo, acredita expressar seu sentimento a respeito do mundo “não como a descrição de estados interiores do ser, mas como transcendência da visão individual” (FABRIS, 2011, p.49). Para isso, ele estabelece um conjunto de procedimentos que implicariam não apenas no registro do mundo, mas na produção de uma expressão artisticamente fotográfica: “usa recursos de iluminação, escolhe novos ângulos de visão, aproxima-se do objeto de modo a obter *close-ups*, com o objetivo de propor um realismo inerente ao aparato e sintonizado com os alcances da arte moderna” (*Ibidem*, 2001, p.57).

A pretensa neutralidade da nova objetividade esconde outro tipo de encenação na fotografia: aquela que implica na manipulação do mundo por meio do aparelho fotográfico, que tem a superfície material das coisas como única e completa realidade e é cega aos fenômenos sociais e humanos. Sua visibilidade⁸⁵, que glorifica o universo da máquina, esconde jogos de poder ligados, principalmente, à organização social do trabalho. Rouillé é esclarecedor sobre isso:

⁸⁴ A ascensão da arte da engenharia que ocorre no modernismo alemão da Nova Visão, por volta dos anos 1925, atinge a fotografia e estimula o surgimento de um movimento antipictorialista em favor de uma arte especificamente fotográfica: a Nova Objetividade. Momento emblemático desse movimento é a publicação, em 1928, da coletânea de cem fotografias intituladas “O mundo é belo” por Albert Renger-Patzsch, uma de suas principais figuras. Em radical oposição ao pictorialismo, ele proclama que tudo que outrora foi reprovado na fotografia por ter uma origem mecânica, agora tornaria a fotografia superior. (ROUILLÉ, 2009).

⁸⁵ Para Rouillé visibilidades “são maneiras de ver e de mostrar [...] aplicam-se às coisas e encarnam-se nas formas, mas não se confundem com elas. [...] lembram que as formas fotográficas, por mais mecânicas que sejam, não têm nada de automáticas (como se afirma ainda hoje), que ao contrário, dependem diretamente da maneira como a máquina-fotografia é posta em ação” (ROUILLÉ, 2009, p.266-267).

[...] a fotografia da Nova Objetividade incorpora-se à indústria pelo que mostra, por seu caráter mecânico, sua maneira de transfigurar qualquer coisa em objeto industrial, e por sua orientação estética, que faz da técnica o fundamento da beleza. A preferência pela indústria confirma-se igualmente naquilo que a Nova Objetividade oculta, naquilo que ela deixa à sombra: a exploração e as lutas sociais, a vida e a subjetividade dos homens. (ROUILLÉ, 2009, p.268).

Um parêntese: a oposição nova objetividade *versus* pictorialismo é exemplar para compreendermos uma polarização que marca a história da fotografia — fotografia direta *versus* fotografia manipulada, ou práticas documentais *versus* práticas artísticas. A fotografia direta, grosso modo, é associada à técnica fotográfica ortodoxa e a um conjunto de procedimentos considerados genuínos do meio. Implicaria na imprevisibilidade e espontaneidade da ação e do registro, no respeito às características óticas e mecânicas do dispositivo etc. Já a fotografia manipulada suporia controle, planejamento e intervenção por parte do fotógrafo, considerando legítima a inclusão de qualquer recurso ou efeito que lhe acentuasse a expressão. Ocorre que uma sanção moral passa a ser atribuída ao ato de manipular e atinge a construção fotográfica em suas diversas tentativas de se afastar de um restrito programa realista, esquecendo-se que “não existe um ato humano que não implique manipulação” (FONTCUBERTA, 2010, p.104).

Manipular é um termo que carrega várias significados. Nos dicionários encontramos alguns: preparar com as mãos, pôr em movimento, engendrar, forjar, controlar, dominar. Segundo Fontcuberta, sua acepção como algo reprovável adquire maior evidência quando velhos marxistas, filósofos e estudiosos de comunicação de massas desenvolvem um discurso crítico em resposta ao poder capitalista que se tornava hegemônico, nos inícios do século XX. Nesse discurso, o conceito de manipulação passa a ocupar um lugar privilegiado e a ser comumente associado a “atuar em benefício próprio e em prejuízo de outros e, além disso, em fazê-lo com deliberação e traição” (FONTCUBERTA, 2010, p.82). Excessos, floreios, tergiversação: a ação de manipular na fotografia sempre carregou conotações pejorativas. Para o autor, merece ser reabilitada⁸⁶:

⁸⁶ Construindo, didaticamente, uma espécie de genealogia da manipulação, Fontcuberta (2010) elenca alguns de seus domínios mais gerais numa tentativa de entender o fato fotográfico numa perspectiva mais ampla, que abranja todo o processo comunicacional no qual ele intervém. Grosso modo seriam eles: a manipulação da mensagem, cujos procedimentos clássicos seriam o retoque, o enquadramento e a fotomontagem. A manipulação do objeto: construção de fictícios, de simulacros que suplantam outros objetos ou cenas mais sofisticadas. E, por fim, a manipulação da plataforma institucional em que a imagem adquire sentido, ou seja, a manipulação do contexto no qual a imagem é inserida. Ainda sobre manipulação no fotográfico, Fontcuberta pondera: “a câmera é uma máquina, mas o fotógrafo não é um robô. O ato fotográfico submete o fotógrafo a uma sequência de decisões que mobiliza todas as esferas da subjetividade. O fotógrafo é um personagem que pensa, sente, se emociona, interpreta e toma partido. E faz tudo isso inclusive sem perceber. Embora de maneira voluntária se impusesse um férreo código reprodutivo, embora o fotógrafo reduzisse sua tarefa a uma vontade de copiar o real,

Realizar uma fotografia requer adotar decisões e dotá-las de um conteúdo expressivo, ou seja, construir uma retórica. A escolha de uma entre diversas possibilidades representa uma pequena dose de “manipulação”: enquadrar é uma manipulação, enfocar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação. A soma de todos esses passos se concretiza na imagem resultante, uma “manipulação” sem paliativos. Criar equivale a manipular e o próprio termo “fotografia manipulada” constitui uma flagrante tautologia. [...] Definitivamente, a manipulação se apresenta como uma condição *sine qua non* da criação. (FONTCUBERTA, 2010, p.84).

Outro parêntese: a ficção, dentro da tradição imperialista do realismo na fotografia, se constituiria uma espécie de desvio do meio: prática comumente ocultada e marginalizada. Em francês, a palavra ficção remeteria a dois sentidos: “ao que é mentiroso e falso e ao que é imaginado e inventado, sem vontade de enganar”⁸⁷ (SOULAGES, 2010, p.115). A ideologia documental impõe ao termo o sentido de uma construção menor pertencente à esfera do enganoso, não permitindo pensar o fotográfico e agir fotograficamente nesse sentido. A necessidade ontológica do homem de obter provas inequívocas de sua existência e do real reforçariam essa rejeição. Pensar o fictício na fotografia, entretanto, é reconhecer sua capacidade de inventar mundos: “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p.59). Ficção⁸⁸ como espaço para o lúdico, para o jogo, terreno de experimentação, de experiência e de liberdade para a atuação do homem contemporâneo. *Homo ludens* como sugere Flusser (2011): um jogador que, vivendo em uma sociedade programada, teria que jogar contra o programa a fim de esgotá-lo e superá-lo.

Sobre as origens do impulso humano de jogar, nos esclarece Johan Huizinga.⁸⁹ Para o autor, o jogo é uma categoria absolutamente primária da vida, é mais antigo que a cultura, é realidade originária compartilhada por homens e por animais. Atividade ou ocupação inteiramente voluntária, é exercida dentro de “certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias”

a própria tarefa desse código implicou na ação de escolher. Portanto não há remédio: a história da fotografia é a crônica de um processo de transubstanciação” (2010, p. 188).

⁸⁷ Rancière também reflete sobre a necessidade de separação da ideia de ficção da ideia de mentira: “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis [...] o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado [...] A ficção na era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...] Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2005, p. 53 e 58).

⁸⁸ “Contrariamente ao que a história nos inculcou, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências. *Fictio* é o particípio de *fingere* que significa “inventar”. A fotografia é pura invenção. Toda fotografia, sem exceções” (FONTCUBERTA, 2010, p.112).

⁸⁹ Em sua tese, Huizinga (1980) defende que o homem, em sua evolução, vai descobrindo que a ideia do jogo é central e uma das principais bases de estruturação de sua civilização. É *homo sapiens*, dotado de uma razão organizadora da vida; *homo faber*, dotado da capacidade de trabalho e de fabricação e, principalmente é *homo ludens*, aquele que joga, que se relaciona com o mundo de forma prazerosa, fabulosa, criativa, competitiva e interessada.

(HUIZINGA, 1980, p.33). Tendo um fim em si mesmo, é “acompanhado de um sentido de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida cotidiana’” (*ibidem*, 1980, p.33). O jogo se estabelece, assim, em um fluxo que cria ordem e desordem e, na essência do espírito humano, aciona o desejo lúdico por ousar, correr riscos. Ainda segundo Huizinga, ele basearia-se na “manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade” (*ibidem*, 1980, p.7) que o homem forja para poder se comunicar, ensinar e comandar.

Manipulação, ficcionalização, encenação. Fronteiras entre a representação e a realidade. Sinônimos. Escolhemos encenação: palavra múltipla. A fotografia alegórica primitiva, os exageros subjetivos do pictorialismo, os excessos óticos do absolutamente nítido da nova objetividade e outros procedimentos observados nas vanguardas históricas⁹⁰ do século XX confirmam a variabilidade e complexidade daquilo que chamamos de encenação na fotografia nas diferentes concepções de realidade em que se situam. Mesmo no modernismo, onde é rejeitada, a encenação se manifesta e se traduz em ficções documentais: “as fotografias-documento do começo ao fim são construídas, convencionais e mediatas” (ROUILLÉ, 2009, p.62). Aparentam realismo, exatidão e verdade graças a um sistema de crenças e convicções inseparáveis de um intenso processo de construção intelectual e ideológico⁹¹. Alerta-nos sobre isso, Flusser, em sua *Filosofia da Caixa Preta*: “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens [...] o que vemos ao contemplá-las não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (FLUSSER, 2011, p.31).

Nas últimas décadas do século XX a encenação é retomada com empenho: é mecanismo antimoderno de desconstrução e crítica ao legado imagético documental. Em suas estratégias de encenação, desde as mais prosaicas até as engendradas em suas ramificações com a arte contemporânea, a fotografia busca um retorno a si mesma. Retorno que passa, inevitavelmente, “pela aceitação e pelo desejo da ficção” (SOULAGES, 2010, p.112). Em nossos tempos, ela infiltra-se na fotografia como experiência sensorial e a transforma em um espaço repleto de diferentes propostas conceituais, estéticas e antiestéticas: palco para o performativo, o biográfico, o cênico, o simbólico.

⁹⁰ O surrealismo e o dadaísmo são movimentos que, nas primeiras décadas do século XX, inspiram rupturas estéticas e técnicas tanto na fotografia como nas artes em geral. De acordo com Fontcuberta, por exemplo, “para os surrealistas, a fotografia equivalia no plano visual ao que a escrita automática representava para a poesia: a câmera fazia emergir o inconsciente escondido do olhar” (FONTCUBERTA 2012, p. 51).

⁹¹ “O verdadeiro na fotografia-documento “é somente efeito de uma crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo [...] se estabelece pela diferença na comparação, de um lado, com o verdadeiro da pintura ou do desenho, e, do outro, com o da fotografia artística. As formas fotográficas desse verdadeiro tendem a confundir-se com as formas do útil” (ROUILLÉ, 2009, p.83).

A fotografia, em sua origem, teve que se aproximar da ficção para demonstrar sua natureza artística e seu objetivo prioritário consistia em traduzir os fatos em sopros de imaginação. Hoje, ao contrário, o real se funde com a ficção e a fotografia pode fechar um ciclo: devolver o ilusório e o prodigioso às tramas do simbólico que costumam ser finalmente as verdadeiras caldeiras onde se cozinha a interpretação de nossa experiência, isto é, a produção de realidade. (FONTCUBERTA, 2010, p.124).

Sabemos do caráter incompleto e puramente introdutório das reflexões que realizamos aqui. Acreditamos, contudo, que apesar de Sontag afirmar que “o conflito entre objetividade e subjetividade, entre demonstração e suposição é insolúvel” (SONTAG, 1983, p.130), as imagens fotográficas retêm muito mais do que coisas. É fato. O que restaria à fotografia? Jogar com as coisas, afirma Rouillé: “do ideal do verdadeiro e da proximidade aos jogos infinitos das interferências e das distâncias” (ROUILLÉ, 2009, p.159). Jogos que extraem dessas imagens entidades imateriais, não existentes, que ele chama de eventos.⁹² Jogos “que têm levado a fotografia a um lugar limítrofe, a uma zona de indiscernibilidade entre linguagens, artes e saberes”⁹³ (GONÇALVES, 2013, p.72). É a encenação uma das possibilidades de estabelecer esse jogo.

⁹² De acordo com Rouillé, “a imagem fotográfica, que sempre designa coisas e estado de coisas [...] exprime igualmente eventos os incorporais não existentes – os eventos que sobrevivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem as suas qualidades físicas, não são, como elas, substâncias” (ROUILLÉ, 2009, p.204-5).

⁹³ Segundo Osmar Gonçalves, Vilém Flusser ao analisar as relações entre fotógrafo e aparelho na perspectiva da liberdade e no contexto da arte e da vida contemporânea, afirma ser o espaço lúdico do jogo “no que ele guarda de atividade livre e desinteressada, no que há nele também de comportamento inventivo e irreverente, que podemos encontrar novamente a experiência do imprevisto, do improvável, a afirmação libertária e criadora do imaginário, a capacidade de invenção num mundo que se encontra cada vez mais “aparelhado”, programado, mundo onde os roteiros, as normas, os automatismos de toda ordem avançam sistematicamente sobre todas as esferas da vida” (2013, p.70).

4 SEGUNDO ATO - RETRATO: ENCENAÇÃO DE IDENTIDADES

Há muito tempo havia um fotógrafo. Ele era um esplêndido fotógrafo; fazia retratos de perfil e de rosto completo, de três-quartos e de corpo inteiro; também sabia revelar quimicamente, fixar os tons e copiar as imagens. [...] Ele estava constantemente insatisfeito porque ele era também um filósofo, um grande filósofo e um descobridor. Sua teoria era que o mundo estava de cabeça para baixo. Isto era claramente provado pela placa fotográfica no revelador. Tudo que estava do lado direito do original, agora aparecia no esquerdo; tudo que estava escuro, tornou-se luz; a luz tornou-se sombra; o azul transformou-se em branco, e os pontos prateados pareciam tão escuros quanto ferro. O mundo realmente estava de cabeça para baixo! (STRINDBERG, 1903, p.1, tradução nossa)⁹⁴.

Luz, um dispositivo de foco e um material sensível. Meios assombrosamente simples que faziam do retrato fotográfico “um registro perfeito e fiel, longe de toda caricatura e das imprecisões da descrição verbal” (FABRIS, 2004, p.49). No entanto, ainda assim, algumas características naquelas fotografias incomodavam o personagem do conto do dramaturgo e fotógrafo sueco August Strinberg. O mundo é captado ao reverso, está de cabeça para baixo, diz. “Bem, meu caro filósofo”, esclarece, mais adiante, um amigo do nosso atormentado protagonista, “você não entende que do negativo se tira um positivo, onde toda a sombra se torna luz novamente?” (STRINDBERG, 1903, p.2, tradução nossa).⁹⁵ Aquele olho mecânico produzia uma imagem invertida tal qual a da insuspeitável visão humana. Contudo, associada a um mecanismo químico, a ultrapassava em agudez, objetividade e transparência na percepção da realidade. Os retratos falavam por si com precisão e exatidão notáveis! Essa era a força da fotografia: ela não era uma representação possível do real, mas o próprio real revelado numa transmissão direta e sem perda dos acontecimentos. Mito do princípio de homologação que rege a prática retratística mais corriqueira e toda sua fantasia identitária.

Imagem humana, cuja representação, a princípio, estava ligada à ideia de mímese, de tradução fiel, o retrato nasce sob o signo de uma memória trágica e de uma ausência. É expressão de uma nostalgia e resposta à morte, conforme nos conta o historiador Édouard Pommier (1998). Em laço primordial com a pintura, teriam ambos a mesma origem, associada ao ato de delimitar o contorno da sombra humana. Inevitável é nos remetermos à conhecida

⁹⁴“Once upon a time there was a photographer. He was a splendid photographer; he did profiles and full-faces, three-quarter and full-length portraits; he could develop and fix, tone and print them. [...] He was always discontented, for was also a philosopher, a great philosopher and a discoverer. His theory was that the world was upside down. It was plainly proved by the plate in the developer. Everything that was on the right side of the original, now appeared on the left; everything that was dark, became light; light became shade; blue turned into white, and silver buttons looked as dark as iron. The world really was upside down!” (STRINDBERG, 1903, p.1).

⁹⁵ “Well, you old philosopher [...] don't you understand that from the negative you get a positive, where all the shade becomes light again?” (STRINDBERG, 1903, p.2).

fábula que narra o drama da filha de um oleiro de Sícion. Apaixonada por um rapaz, a jovem chamada Dibutades ao saber que ele partiria em uma longa viagem rumo à guerra, é perseguida por um desejo de registrar em um traço uma lembrança de sua presença física. Na encenação construída por Plínio, autor dessa fábula, para a despedida dos dois amantes, ocorre à moça uma ideia: desenhar na parede com carvão a silhueta do outro ali projetada pela luz do fogo que iluminava o escuro quarto onde estavam. Em meio à tensão do instante, ante a ausência futura de seu amado, seu retrato é arrancado das sombras. É história noturna e dramática de separação, de morte e restituição de um rosto perdido.

Surgindo com o sentido de tracejar e desenhar, somente no século XVI o verbo “retratar” especializa-se e dá origem ao gênero reservado exclusivamente à representação do homem. O retrato passa a definir uma imagem feita à sua semelhança, tirada ao natural, diz Pommier (1998). Contudo, esse suporte de reconhecimento e meio de identificação da figura humana estava a serviço apenas da representação dos grandes líderes do clero e da nobreza. Glorificando esses personagens, a retratística incorpora uma função idealizadora e passa a expressar um poder ilusório, exemplar e de evocação. Meio de conhecimento de uma vida interior, de um destino e de uma história, sua lógica atribuía à imagem a capacidade de substituir em presença o modelo retratado. Além disso, o retrato deveria falar ao espectador, de modo vivaz, das façanhas e das qualidades daqueles poderosos. Inflamando-os e os iluminando com seus feitos evocava, em quem os olhasse, uma vida exemplar que devia ser imitada.

“Ao colocar uma máquina óptica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribui a relação que havia há vários séculos, entre a imagem e o real” (ROUILLÉ, 2009, p.34). Concretiza o sonho acalentado de uma visão sem falhas e revoluciona milênios da tradição pictórica. Demasiadamente humanas, as imagens manuais emanavam dos artistas que a elas aderiam por meios de seus lápis, buris e pincéis, instrumentos tributários de suas mãos, prolongamento delas. As fotográficas, ao contrário, eram oriundas de uma máquina de ver, que as tornavam visíveis a partir de um conjunto de procedimento simples, precisos, obrigatórios e registrados automaticamente. Obedecendo a novos protocolos, é nesse contexto que surge o retrato fotográfico no século XIX, “quando o olho do artista se sentiu desprevenido diante de um novo real vasto e complexo em constante progresso” (*ibidem*, 2009, p.39). Entretanto, ele ainda era fortemente inspirado nos modelos pictóricos anteriores e em suas estratégias de representação. Deles herda “a preocupação com o modelo luminoso e com a tradução do relevo espacial que lhe permite condensar numa única imagem os traços distintivos da

fisionomia e os atributos sociais da personalidade” (FABRIS, 2009, p.45). A ele acrescenta a crença em uma “fidelidade à imagem real, capacidade de comprovação e ilusão mimética” (*ibidem*, 2009, p.45), atributos dificilmente localizáveis nas composições idealizadas da pintura, finaliza a autora.

Naquele novo mercado inaugurado pela fotografia, o retrato domina como gênero, mas permanece sendo um produto destinado a poucos. À alta burguesia, que podia arcar com os elevados custos do daguerreótipo, guardado em estojos como jóias, e pagar pela assinatura de fotógrafos-artistas que emprestavam seu estilo às imagens produzindo retratos deslumbrantes, de uma espessura e complexidade que despertaram em Benjamin (1987) uma enorme curiosidade. Em aura, fantasmagoria e pose em tempos dilatados, evocavam uma atmosfera que parecia captar uma interioridade dos seus modelos que, em introspecção, destacavam-se dramaticamente luminosos em contraste com a escuridão que os envolvia. Daquele período áureo destacamos Félix Nadar e Julia Margaret Cameron. É na categoria de retrato como romance que Benjamin inscreve esses fotógrafos. Enquanto romance, “o retrato é, sobretudo, um produto da imaginação, mas nem por isso menos fiel à personalidade do modelo”, diz Fabris (2004, p.21).

Figura 11 – A famosa atriz Sarah Bernhardt fotografada por Nadar em 1864



Fonte: <<http://vergue.com/post/438/Sarah-Bernhardt>>

Fotógrafo, caricaturista e jornalista francês, Nadar interessava-se por um

naturalismo íntimo. Para alcançá-lo, entretanto, vale-se em sua retratística de alguns atributos de encenador: um domínio estético apurado na construção da imagem desde a condução do cliente à cuidadosa elaboração da luz. Conquistando sua colaboração, dirigia o modelo em poses que aparentavam espontaneidade e que, em composição com a luz, destacavam-lhe o rosto. Rosto que para ele concentrava a expressão de seu caráter. Apesar de sua atitude estetizante, acreditava ser possível penetrar com profundidade no ser humano e formar um juízo sobre sua identidade. O curioso é Nadar contar, em suas memórias, que o interesse de sua clientela não era pela capacidade mimética do dispositivo. Desapontados e desejosos de uma imagem agradável de si, não se reconheciam em suas próprias provas fotográficas. Isso o fez criar um embuste: apresentava cópias falsas, embelezadas e preparadas exclusivamente para tais ocasiões onde eles, inacreditavelmente, se reconheciam.

Figura 12 – Mary Pinnock como Ofélia de Shakespeare, em uma concepção encenada por Cameron em 1867



Fonte: <<http://liquidnight.tumblr.com/post/40035495978/julia-margaret-cameron-ophelia-mary-pinnock>>

Uma encenadora fotográfica, assim Soulages (2010) define a fotógrafa inglesa Julia Cameron. “Na verdade, uma grande parte de suas fotos representa uma situação histórica, mitológica ou literária encenada frequentemente por desconhecidos” (SOULAGES, 2010, p.66), diz ele sobre sua obra. Habilidosa também no uso do contraste entre o claro e o escuro, em seu método de trabalho buscava além da criação teatral, conferir profundidade à fisionomia dos modelos e assim dotá-los de “uma interioridade espiritual” (FABRIS, 2004,

p.23). Apesar da clara referência à encenação como recurso estilístico — presente na atenção que dão à composição de uma forma por meio do estudo da pose, enquadramento e da iluminação — em ambos, Nadar e Cameron, a concepção de retrato é ainda tributária da pretensão de captar as marcas de uma personalidade individual.

Investigando sobre uma versão essencialista do “sujeito humano” a quem são atribuídas certas capacidades fixas e um sentimento estável de identidade, Stuart Hall (2011) aponta para o nascimento do “indivíduo soberano” entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII. Libertando-se dos apoios estáveis da tradição, rompendo com a ideia de ordenação divina das coisas, “a emergência de noções de individualidade, no sentido moderno, pode ser relacionada ao colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval” (HALL, 2011, p.28). Essa nova ênfase dada à existência do homem lhe postulava uma natureza indivisível onde permanecia “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e ação, cujo centro consistia num núcleo interior que emergia pela primeira vez quando nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo” (*ibidem*, 2011, p. 11).

“Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos” (HALL, 2011, p.13). É esse o território onde transitam os retratos desses fotógrafos. Neles, a identidade é história construída por uma encenação que abrange uma visão realista da objetiva e uma idealização intelectual e psicológica implícita na pose, tanto pelo fotógrafo como pelo fotografado. Pose que parecia extrair dos sujeitos uma imagem fidedigna graças a sua temporalidade expandida pelos incipientes recursos técnicos da época. Que parecia ser capaz de gerar um fenômeno que provocava a coincidência entre modelo e imagem, como acreditava Benjamin⁹⁶ (1987). No entanto, produzia apenas uma semelhança mentirosa e a presença de uma forma claramente estabelecidas em um campo cerrado de forças. Barthes detecta essa relação ficcional e de confronto existente no retrato fotográfico. É lugar de convergência de quatro personagens imaginários: “aquele que eu me julgo, aquele que gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”. (BARTHES, 1984, p.27)

Com forte desejo de idealização, a burguesia impulsionará uma revolução na visualidade daqueles primeiros retratos fotográficos ao não se contentar somente com a

⁹⁶ Para Benjamin (1987), esse fenômeno que era capaz de permitir uma visão fidedigna do indivíduo em sua verdadeira expressão, era atribuído a uma técnica exatíssima e ao valor mágico a ele emprestado pelo potencial aurático impresso na temporalidade da pose.

fixação da imagem do indivíduo como entidade psicológica e visar, antes de tudo, o registro de um status social alcançado (FABRIS, 2004). Em formato, pose, iluminação e cenários apropria-se dos privilégios simbólicos da tradição retratística renascentista e os subverte, vinculando-os a processos de inscrição social:

[...] mesmo que iconograficamente o retrato burguês lance mão das convenções do retrato aristocrático, as duas manifestações não se confundem em termos de destinação social. Enquanto este visava inscrever um indivíduo na continuidade das gerações, aquele se configura como o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude de um êxito de seu fundador. (FABRIS, 2004, p. 29).

O retrato oitocentista transforma-se, assim, em suporte imagético destinado à idealização honorífica da classe burguesa em ascensão. Refletindo a crescente complexidade do sujeito moderno, expressa uma noção de identidade que avança e passa a alinhar os sentimentos subjetivos do indivíduo com os lugares objetivos que ocupa no mundo. Sua centralidade desloca-se de representação que buscava a apreensão de um eu essencial e passa a se localizar em processos que evidenciam o pertencimento a grupos sociais que “mediavam para os sujeitos os valores, sentidos e símbolos do mundo que ele/ela habitava” (HALL, 2011, p.11). Indissociável desse novo desejo representativo⁹⁷ é o impacto causado pelo efeito Disderi⁹⁸ e pela entrada da fotografia em sua fase de industrialização. Para Fabris (2004), haveria uma história do retrato antes e depois de Disderi. Sua invenção, o cartão de visita, marca de forma avassaladora a nascente fotografia e torna o retrato fotográfico definitivamente popular. Em seu credo estético, ele almejava “transformar em imagem a estabilidade e a legitimidade da burguesia graças a uma composição ordenada e unitária [...] marcada pela integridade imediata da representação, pela desindividuação dos modelos e por uma idealização” (FABRIS, 2004, p. 31). Assim como, também:

À diferença do interesse pelo rosto do modelo, que era o traço característico dos fotógrafos que o haviam antecedido, Disderi prefere representar seus clientes de corpo inteiro para poder enfatizar a teatralização da pose. Cria, para tanto um sistema preciso, no qual um papel fundamental é desempenhado pelo espaço

⁹⁷ O universo da representação da fotografia oitocentista é essencialmente hierárquico. Nele, as coordenadas do representável alinhavam-se àquelas orientadas pela relação *poiesis/mimesis* característica daquilo que Rancière chamou de regime representativo das artes. Ao buscar uma noção de representação em relação a um modelo de história, o autor estabelece que nesse, nascido no Renascimento, é a *mimesis* que organiza as “maneiras de fazer, ver e julgar” (2005, p.31). Contudo o autor alerta: ele não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade que autonomiza e articula as artes a “uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (2005, p.31-32). O importante para nossa análise é compreender que esse regime de visibilidade estabelece uma visão ordenada e normalizada do sensível, organizando-o em regras, estabelecendo competências, temas e modos de fazer.

⁹⁸ Eugène Disderi, a quem já nos referimos com maiores detalhes no capítulo “Primeiro ato - Um olhar sobre a encenação”.

abstrato do ateliê. Nele tem lugar a formalização da imagem feita tanto de elementos técnicos quanto de truques retóricos. A distância focal entre o fotógrafo e o modelo torna-se maior para permitir a representação do corpo; a luz é direcionada de maneira a proporcionar nitidez em todo o campo visual e conservar os detalhes em preto; os contrastes de claro e escuro são distribuídos de modo equilibrado para que o conjunto resulte unitário e imediatamente inteligível. (FABRIS, 2004, p. 30-31).

Ritual de teatralização de uma identidade social, o sucesso da fórmula de Disderi irá tornar o retrato acessível não só à pequena burguesia, mas ao próprio proletariado (Fabris, 2004). Em conformidade com o arquétipo de uma classe ou de um grupo ele, longe de ser uma afirmação individual, passará a se configurar como uma “representação artificial regida por posturas e normas gestuais cujo resultado é uma identidade totalmente conciliada com o ideal social de si mesmo” (FABRIS, 2009, p.56). Entretanto, Fabris nos alerta:

Se o retrato identifica o eu burguês e o direito à imagem por ele conquistado, existe outro aspecto processo que não pode ser considerado um privilégio e sim um fardo imposto a todos os indivíduos que não se conformaram às normas vigentes. A sociedade do século XIX ao conferir à imagem fotográfica uma atestado de existência, faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos de um indivíduo, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentavam desvios patológicos. Não é por acaso que o retrato fotográfico seja aplicado desde os primórdios à esfera judicial e à esfera médica, pois neles se concentravam aqueles indivíduos que punham em xeque a saúde social. (FABRIS, 2004, p.40).

Para Iúri Lótman (2000), é o retrato o mais filosófico dos gêneros pictóricos. Guarda um caráter enigmático e metafórico apesar da aparente simplicidade de suas imagens. Com a mesma função atribuída ao nome próprio refletia, em sua gênese, uma identificação mística e jurídica do retratado. Contudo, acrescenta o autor, mais do que um documento que nos dá impressa a aparência de um sujeito, é marca da linguagem cultural de uma época e da personalidade artística de seu criador. Ao colocar em crise uma identidade que remontava ao Renascimento, a tomada fotográfica do retrato dará a essa discussão, outros rumos. Nas novas visualidades engendradas pela imagem técnica é identidade encenada, construída na busca por um paralelo absoluto entre fisionomia e personalidade e por normas sociais precisas que escamoteavam o indivíduo atrás do tipo, diz Fabris (2004). É estratégia de representação de um eu que permanece precário e ficcional e permite ao retrato fotográfico estabelecer “um *continuum* entre o século XIX e o século XX, entre uma modernidade confiante na ideologia do progresso e uma modernidade problematizada pela desconstrução pós-moderna” (FABRIS, 2004, p.55). É o que tentaremos pensar, em seguida.

4.1 Duane Michals

Propomos aqui uma reflexão sobre a encenação fotográfica a partir da sequência fotográfica de Duane Michals em contraponto a uma imagem da Família Real Brasileira, de autoria desconhecida por nós. Para isso, construiremos nosso pensamento articulando dois eixos teóricos: o “isto existiu” de Roland Barthes e “isto foi encenado” de François Soulages que, no contexto de nossa pesquisa, acreditamos serem inseparáveis. É em contraposição à teoria proposta por Barthes em sua “A Câmara Clara”, que Soulages apresenta a encenação com possibilidade estética de representação, a partir do retrato fotográfico. Partiremos das contribuições teóricas desses autores sem, no entanto, nos restringirmos a elas. A intenção é refletir sobre o que seria a encenação na fotografia de retrato e como se processaria a produção de imagens por meio desse viés. Assim, cada bloco será introduzido por seu referencial teórico, seguido de uma imagem e de uma proposta de leitura de seus códigos. As imagens escolhidas procuram evidenciar processos encenatórios em contextos históricos e estéticos diferenciados.

Procuraremos, também, refletir sobre como se estabelece a conexão das linguagens fotográfica e teatral em cada processo, resultando em novas formas de visualização e tradução das imagens. Assim, pensar: como o fotógrafo lança mão de alguns elementos da encenação teatral na composição da encenação fotográfica? Como se relacionam os conteúdos, as práticas fotográficas e teatrais para a composição dessa encenação e para a ampliação da compreensão sobre questões como identidade e representação imagética?

Alertamos, por fim que, no que se refere à leitura das imagens aqui utilizadas, não será pretensão nossa realizar análises detalhadas de seus códigos. Esboçaremos um exercício de ver, de olhar preliminarmente, no sentido de melhor introduzir nosso objeto e permitir uma visada mais aderente ao assunto que propomos discutir.

4.1.1 O “isto existiu”

Publicado em 1980, *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, é composto por pequenos capítulos redigidos sob forma de breves anotações. Barthes se interessava pela fotografia, ela lhe inquietava. Queria desvendar sua essência, mas não através de uma ontologia formal. Queria discuti-la fora de limites que ele considerava redutores: os técnicos, da semiologia, da psicanálise, da história. Busca a ajuda do afeto para efetuar essa tarefa.

Em um estilo que mistura reflexão analítica e retórica romanesca, Barthes em certos momentos, nessa obra, desenvolve uma escrita de caráter emocional e apaixonado que

justifica-se por um detalhe: ele sofre a perda de sua mãe. Expõe sua dor, sua fragilidade. É o desejo de “reencontrá-la”, que o invade quando se depara com algumas fotos suas logo após sua morte que, talvez, mobilize todo seu pensamento. Não há, no entanto, prejuízo da capacidade objetiva de seu texto. A força da sua escrita encontra-se, justamente, aí.

Para pensar a fotografia, esboçar-lhe uma teoria que desvende sua essência, assume então a via da paixão, do desejo e da subjetividade como únicas vias possíveis para desenvolver sua busca. Afirma ser a foto objeto de três práticas, ou três emoções: a do *operator* (a do fotógrafo que a produz), a do *spectrum* (a daquele que se deixa representar) e a do *spectador* (a do observador). Como não era fotógrafo, estabelece seu percurso como observador, sujeito que olha a fotografia. Assim, em sua estratégia subjetiva, elege algumas fotos como objeto de análise. Relata suas experiências e impressões ao se confrontar com essas imagens e, ao lhes dedicar um olhar, vai traçando sua teoria sobre o estatuto fotográfico.

Barthes propõe dois conceitos fundamentais: o de *studium* e o de *punctum*. Constrói definições para ambos ao longo de grande parte de seu livro, mas, de modo geral, apresenta o *studium* como uma espécie de “afeto médio” que experimentaríamos diante da imagem: interesse e afeto medianos, genéricos, que não arrebatariam o olhar. Através do *studium*, nos relacionaríamos de modo mais abrangente com a fotografia. Ele se constituiria um campo vasto de análise e de estudo, da ordem do interesse geral, um saber histórico e cultural e, portanto, codificado.

Em contraposição ao *studium*, Barthes detalha o que ele chama de *punctum*: “a esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados.” (BARTHES, 1984, p.46). Note-se, entretanto, que a tentativa de contrapor esses dois conceitos é apenas metodológica. Barthes não os concebe como elementos isolados. Haveria sempre a possibilidade deles se revelarem conjuntamente ao sujeito que observa suas fotos. No entanto, por intermédio do *punctum* nos relacionaríamos de forma mais intensa e particular com a fotografia. Ele não está relacionado à mediações culturais, políticas ou históricas. Não é intencional, construído. Sem racionalizações, nasce do acaso, que é sua marca, e fere o observador como uma flecha certa.

É esse tipo de relacionamento com as imagens que interessa a Barthes. O *punctum* é o elemento central e original de toda sua análise. É a partir dele que desenvolve sua reflexão para chegar ao noema (essência) da fotografia. Além de detalhe que fere e mobiliza o afeto, o *punctum* estaria, também, relacionado ao tempo que expandiria sua dimensão em intensidade e dramaticidade. Nesse sentido, ele ampliaria o acesso que teríamos em relação ao objeto

fotografado para: “não ser mais um signo, mas a coisa em si” (BARTHES, 1984, p.73).

Para o autor, no entanto, é fundamental entender que sem a marca referencial a fotografia não se concretiza. E o referente fotográfico — eis aqui o essencial, eis o que está em jogo — não é o mesmo encontrado em outros sistemas representacionais. Ao contrário da pintura, que poderia reproduzir aquele que se deixa representar sem jamais tê-lo visto, efetivamente, a fotografia, confirma, impõe, atesta sua presença. Não se poderia negar que alguém esteve lá: “chamo de referente fotográfico não a coisa *facultativamente* real [...] mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p.114-115).

Logo, a presença do referente jamais seria metafórica: ele adere à imagem. A fotografia atesta sua existência em algum momento no passado e media seu retorno nessa viagem pelo tempo. Ele é *spectrum* (em latim, espetáculo) que, como um fantasma, retornaria do passado e se manifestaria no presente por meio do suporte fotográfico. Essa dimensão temporal, de deslocamento, estabelece uma nova dimensão para o *punctum*. Além de detalhe que punge, ele instalaria uma intensa e extrema sensação de proximidade entre a imagem fotográfica e seu referente que produziria, em seu observador, a constatação perplexa do que seria o noema da fotografia, para Barthes: isto existiu!

No entanto, o autor quer ir além de uma constatação inequívoca de uma existência. Como sugere o título de sua obra: “A Câmara Clara”, o olhar veria com clareza, a fotografia seria evidência. O objeto fotografado se entregaria inteiramente à percepção do olhar, sem mediações e interpretações, e a fotografia autenticaria aquilo que foi visto. Há aqui mais uma dilatação do conceito de *punctum*, Barthes o retoma pela última vez: “já que a fotografia autentica a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em sua essência [...] para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária” (BARTHES, 1984, p.159).

É diante de uma foto de sua mãe, a única que ele não expõe para análise em seu livro, que o autor vivencia uma experiência de fé, de amor, de êxtase: ele acredita tê-la reencontrado em sua essência, em sua verdade. Capturada pela câmera estava ela ali, para ele, com sua alma revelada: “meu pesar queria uma imagem justa, uma imagem que fosse a um só tempo justiça e justeza” (BARTHES, 1984, p.103). O retrato de sua mãe no jardim de inverno lhe proporciona um sentimento seguro, alentador de ter encontrado a imagem justa: elo existencial, “uma espécie de vínculo umbilical” e força de reconexão.

Pois bem. Iniciaremos um segundo momento: o de leitura de imagem. Nosso intuito será evidenciar processos de encenação em um retrato produzido em condições

históricas e estéticas fortemente marcadas pelos cânones tradicionais da fotografia e que, a princípio, poderia estabelecer maior identificação com os pressupostos indicados por Barthes em sua teoria.

Figura 13 – Foto de parte da Família Real Brasileira. Autor desconhecido



Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/album/retratos-do-imperio-e-do-exilio_album.jhtm>

Eis uma foto de parte da família real brasileira. Em Cannes, como sugere uma inscrição que lemos em seu canto direito inferior. Vemos um cenário constituído por um biombo à esquerda, uma mesa onde são dispostos alguns livros, e algo mais: nos parece ser algumas flores displicentemente deitadas à mesa. Ao lado direito vemos um pequeno móvel que funciona como um aparador para um jarro que contém uma espécie de palmeira. Temos ainda uma cadeira na qual encontra-se sentado D. Pedro II, tendo ao seu lado, em pé, Dom Pedro de Alcântara, príncipe do Grão-Pará e sua mãe, a Princesa Isabel. A disposição dos móveis e dos acessórios busca dar ao ambiente frio e neutro de um possível estúdio fotográfico, uma aparência de elegância, prosperidade e distinção. Reproduz os ricos lares burgueses da época que se inspiravam nos modelos da sociedade francesa. “Ato de diferenciação, vestir é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis

clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade”, nos lembra Fabris (2004, p.37). Os trajes elegantes dos retratados testemunham, afirmam e reforçam sua posição de destaque. Além disso, lhes conferem uma aparência que remete à correção, seriedade, respeitabilidade, qualidades previstas e buscadas no protocolo desse tipo de representação.

Os elementos cenográficos que estavam ali, delimitando o local da representação, não eram apenas elementos decorativos. Maria Inez Turazzi cita uma gama, particularmente exótica, de artefatos que o fotógrafo contava para a ambientação do salão de pose: “barquinhos, balões, escotilhas de navios, falsas paisagens e falsas viagens” (TURAZZI, 1995, p.15). Arsenal fabricante de ilusões que deveria transportar o indivíduo para um mundo exterior ao seu “mesmo que ele, paradoxalmente, tivesse que permanecer completamente imóvel por um bom tempo!” (*ibidem*, 1995, p.15). Os que vemos nesse retrato, exerciam uma função simbólica que satisfazia as necessidades de pertencimento e identificação social características da época. Além disso, eram usados, funcionalmente, como anteparo e apoio aos retratados que precisavam ficar imóveis por certo tempo dadas as condições técnicas ainda precárias do aparato fotográfico. D. Pedro II, o patriarca, tem o privilégio de posar sentado. A Princesa Isabel, com a cabeça inclinada em direção ao jovem príncipe, estabelece com ele um contato afetivo através da pose. Assim, recosta-se sobre ele buscando sustentação e apoio, além de reforçar o estereótipo maternal que é atribuído à figura da mulher.

Ao fundo, embora não seja possível visualizá-lo com nitidez em sua integralidade, devido a qualidade da imagem que aqui dispomos, vemos na parte direita inferior contornos de um desenho que remetem a um painel pintado, recurso muito utilizado para compor cenas nesses ambientes. Junto com o mobiliário e o tapete completam a ornamentação do cenário. Somos levados a arriscar a afirmação que a foto teria, realmente, sido feita em um ateliê fotográfico.

Uma iluminação geral e uniforme é dada à cena. Não há destaques. A luz parece ter sido trabalhada para reproduzir condições naturais e dá à imagem, em geral, uma boa nitidez, sombras, meios-tons e claros equilibrados. Em relação à modelação da pose dos nobres, observamos um enquadramento centralizado, de corpo inteiro⁹⁹, com os retratados posicionados em certa angulação: olhares fixos e corpos direcionados à direita do ponto de

⁹⁹ A preferência pela representação de corpo inteiro será um recurso utilizado pelos fotógrafos para enfatizar a teatralização da pose. Segundo Turazzi (1995), neste tipo de representação onde o rosto é menos importante (embora existisse a preocupação em buscar uma fisionomia agradável), a temporalidade da pose é outra, é social, tempo para que ele represente um papel ao se posicionar diante da câmera, num determinado cenário que conferia à retratação uma aura teatral e reforçava a encenação do ato de posar.

vista assumido pelo fotógrafo. Nos modelos pictóricos inspiradores da representação burguesa, a pose de perfil era atribuída simbolicamente aos nobres, representantes da elite. Por meio desse recurso, o retrato burguês tentava se aproximar do estilo de representação honorífica que idealizava para si. Procurava evitar uma “frontalidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina” (FABRIS, 2004, p.43).

A pose, de acordo com Fabris (2004), é o elemento definidor da estética do retrato burguês. Para Barthes (1984), ela funda a natureza da própria fotografia. Nesse período, é construção cênica em que um indivíduo, inserido em um contexto ideal propiciado pelo estúdio fotográfico, expressa-se por meio de códigos claramente teatrais. O estúdio torna-se o depósito de cenários, adereços, e palco de um teatro onde ele atuará como personagem nos mais variados papéis. Personagem que é dirigido pelo fotógrafo a quem é reservada a competência de, além de calcular os tempos da pose e elaborar a melhor iluminação, conduzi-lo de modo a encenar de forma mais eficaz uma imagem arbitrária de si, cheia de garbo e louvor. Imagem que lhe confere uma identidade individual e fabrica um corpo social: uma espécie de atestado de existência. Assim, no gesto e jogo encenatório que caracteriza esse tipo de retratística, posar significava:

Inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada. (FABRIS, 2004, p.36).

Considerado o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira, Dom Pedro II adquiriu seu primeiro daguerreótipo ainda menino, quando tinha em torno de 14 anos, instigado pelo entusiasmo que a novidade fotográfica vinha causando no mundo. Segundo Vasquez (2012), o interesse do soberano pela nova tecnologia fez com que a implantação e desenvolvimento da fotografia, em nosso país, tivesse a marca histórica da influência da família real brasileira. Os fotógrafos tornaram-se presença constante: retratavam o cotidiano dos nobres na corte e suas longas viagens ao exterior. Integrando suas comitivas reais, tinham o encargo de fotografá-los nas cidades que visitavam: retratos comumente realizados em estúdios fotográficos, que se proliferavam à época.

A especialização desses estúdios, que contavam com um vasto acervo de móveis e de acessórios, os padronizava em uma espécie de franquia. Isso possibilitava, de acordo com Vasquez (2012), que o retratado pudesse ser fotografado, em qualquer localização geográfica

do mundo em que se encontrasse, com o mesmo “padrão de qualidade” dos estúdios mais elegantes existentes nas grandes metrópoles. Assim, embora retratada em diferentes cidades e, muitas vezes, por diferentes fotógrafos, a família real brasileira exibia uma representação homogênea em que se tornava impossível, se não explicitada, a identificação da localização exata de onde eles, realmente, estavam. Seus retratos pareciam ter sido feitos sempre em um mesmo lugar.

Esse breve relato encerra nossas reflexões sobre o retrato fotográfico oitocentista. Ele reflete como a encenação está, irremediavelmente, inserida na história da fotografia. A foto da família real nos fala sobre formalidade, familiarismo, austeridade, legitimidade social, convenções de gosto e moda, sobre uma pouca da nossa história e sobre alguns de seus personagens icônicos. Mostra como o retrato fotográfico traz, em sua origem, o advento da representação da figura encenada por meio da modelação da pose, em estúdios estandardizados. Como, no âmbito da visualidade humana, ele tornou-se suporte ideologicamente construído para reforçar as representações culturais de uma época e veículo privilegiado de conformação à tipologias sociais.

Teatro da pose, teatro da vida, com personagens convencionalmente construídos encenando uma experiência exarcebada de distinção, em busca de visibilidade, aceitação e pertencimento. Teatro de aparências e de máscaras sociais que vai caracterizar uma primeira fase da encenação na fotografia. A estética fotográfica do “isto existiu” de Barthes dá margem a um tipo de encenação de natureza social onde uma série de estereótipos se sobrepõem ao indivíduo.

4.1.2 O “isto foi encenado”

Ao empreender “*Estética da Fotografia: perda e permanência*”, Soulages buscou configurar para a fotografia uma estética, já dissemos. Para isso, inicia refletindo sobre a concepção popular e majoritária que se tem do retrato como gênero capaz de apreender seu objeto, no caso, o ser humano fotografado. Seria ele, a priori, da ordem da fotografia direta: aquela que daria a realidade conforme ela se apresenta. Da ordem do enquadramento simples, onde o objeto se delinaria por meio da escritura da luz. Nesse tipo de abordagem, o referente retratado seria dado sem nenhuma intervenção, nem qualquer interpretação.

Soulages, entretanto, questiona se essa não seria uma abordagem simplificada do retrato. Se ele, ao invés de ser resultante de uma escrita direta, objetiva, sem interferências, não resultaria sim de uma escrita subjetiva, de composição, manipulada e conceitual. Para ele,

o retrato fotográfico, como gênero destinado à representação da figura humana, se acha impregnado do jogo teatral independente do tipo de intervenção escolhido para a sua captação. Desse modo, o ato fotográfico de retratar não seria apenas uma prática de mimese do fenômeno visível — onde o fotógrafo exerce a função contingencial de operador — mas uma prática que imprime escolhas, decisões, seleções, transformações, isto é, uma autoria.

Prosseguindo na sistematização de seu pensamento, Soulages indaga qual seria a forma ideal de apreensão fotográfica, no retrato, daquilo que ele chama de “eu” do sujeito fotografado: aquela tida como natural, espontânea ou aquela em que o sujeito encarna algum tipo de personagem? Segundo o autor, apesar do fotógrafo estar diante de um corpo, de uma matéria, ele não conseguiria fotografar o “eu” do sujeito. Isso justamente porque seria impossível reduzi-lo a um elemento fixo, a algo estável, permanente e idêntico. Esse “eu”, que constituiria sua identidade, seria marcado pela pluralidade e se expressaria em diferentes camadas: a material (corpo), a subjetiva (alma e espiritualidade), a psíquica (id, ego, superego), a cultural etc.

Logo, a fotografia não aconteceria no plano do livre arbítrio onde se daria a apreensão espontânea de uma natureza única e imutável de um ser. Mesmo na fotografia de retrato dita direta, a natureza teatral da representação se afirmaria à medida que diante de um fotógrafo, o sujeito posaria duplamente: “pose fotográfica e afetação mundana, cultural e social” (SOULAGES, 2010, p.71). Todo retrato seria, então, construído a partir de uma encenação.¹⁰⁰ Ele não se constituiria prova do real, mas sim uma relação de jogo, de tensão, de pulsões entre os seus dois pólos fundamentais. Não haveria uma relação neutra, controlável, entre fotógrafo e fotografado. O retrato seria o resultado de algo entre o que o retratado acha que é, o que ele quer mostrar e o que o fotógrafo quer que ele mostre. Soulages aponta, ainda, outro fator importante na construção da imagem fotográfica no que se refere ao fotógrafo particularmente:

[...] ocorre um jogo dialético, na maioria das vezes inconsciente, entre seu ego, que visa dominar e prever, seu id que exprime maciçamente suas pulsões e suas tendências para com a exterioridade [...] e seu superego que é habitado pela identificação problemática do fotógrafo com “grandes” fotógrafos, e portanto com regras e modelos estéticos, estilísticos ou técnicos; todo fotógrafo é encenado e dirigido, atraído e paralisado por esses modelos, mesmo – e sobretudo, se quiser se distanciar deles. (SOULAGES, 2010, p.75).

É a partir do reconhecimento e entendimento das relações que se estabelecem

¹⁰⁰ Para Soulages, por meio da encenação o retrato seria desviado de seu sentido primeiro ligado à referencialidade, ao “isto existiu” de Barthes.

entre os agentes envolvidos no processo de construção da fotografia de retrato que o autor começa a estruturar a tese do “isto foi encenado”, na representação fotográfica. Tese que poderá, segundo ele, ser aplicada não só às pessoas que consentem serem fotografadas, como também àquelas que, anonimamente, são capturadas pelo fotógrafo. Soulages alerta para uma necessária e constante postura de crítica que deve ser estabelecida diante do que a fotografia nos mostra: devemos considerar sempre a existência de uma encenação mesmo que inconsciente, implícita.¹⁰¹ As pessoas, mesmo quando capturadas de forma desprevenida, não estariam de todo despidas de uma afetação, de uma postura e de um corpo artificial, construído e interiorizado por diversos filtros, quer sociais, psicológicos, ideológicos ou de qualquer outra espécie, que condicionam seu comportamento em sociedade. Além disso, haveria sempre, na construção da imagem fotográfica, uma encenação construída pelo fotógrafo, a partir de suas escolhas.

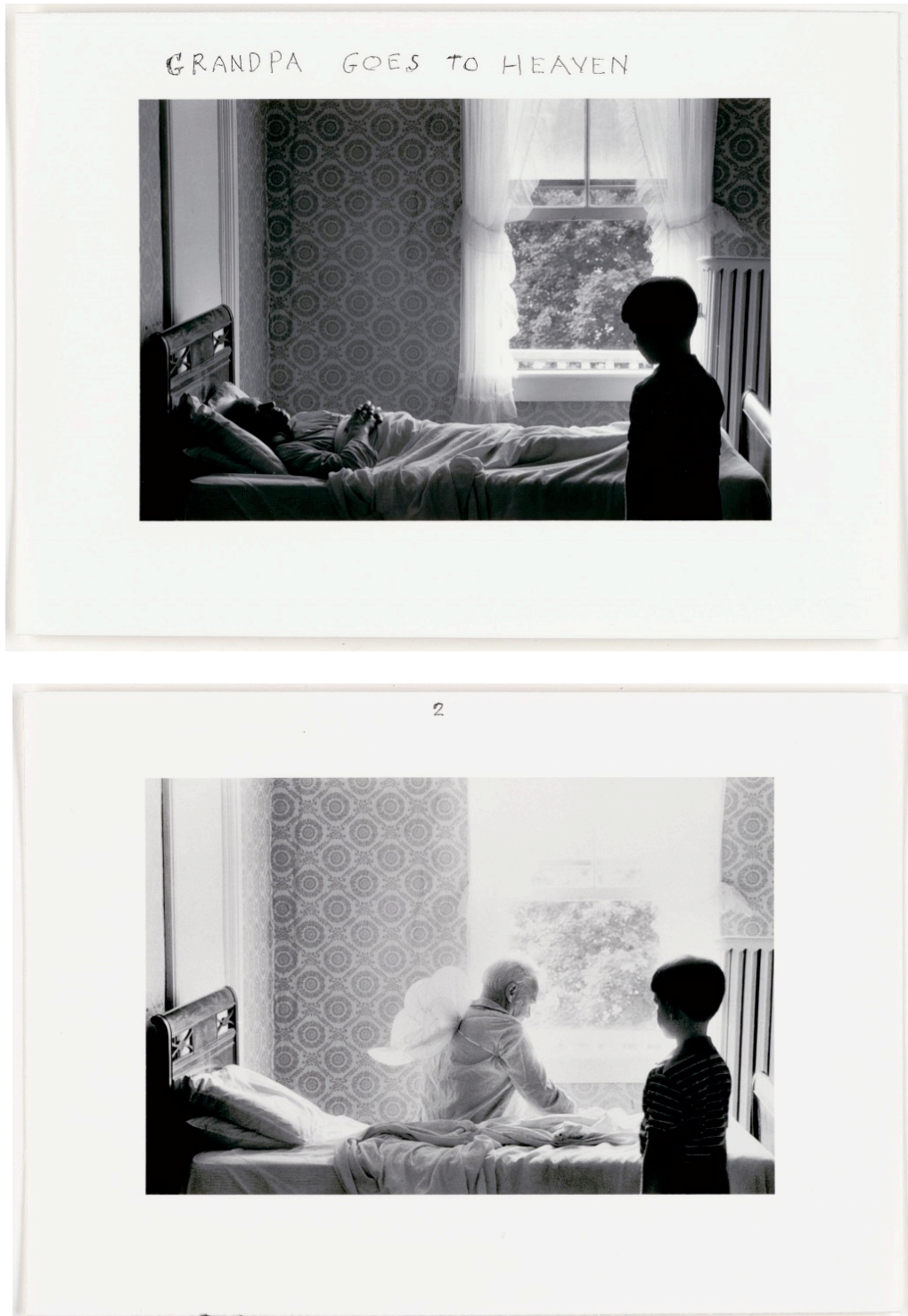
Partindo, então, da afirmação de que a fotografia é da ordem do artificial e situando em primeiro plano o fotógrafo, visto como um encenador — ou como ele denomina o “Deus de um instante” —, Soulages afirma que toda foto se constitui como encenação. Universaliza, assim, a tese do “isto foi encenado” para a fotografia em geral. A fotografia se materializaria a partir do um ponto de vista de um sujeito que, com seu olhar ativo e graças ao seu imaginário, a investe de sentidos — e aqui estaria o argumento principal da tese de Soulages. A encenação, para ele, envolveria jogo, invenção, composição, autoria. Seria processo criativo onde o fotógrafo decide e fabrica imagens experimentando variadas possibilidades, fazendo escolhas técnicas, artísticas, estéticas e ideológicas. Segundo o autor, fotógrafo não é um caçador de imagens, é *homo faber*, que as constrói, as recria em ato poético.

Estabelece-se a impossibilidade de apreensão do sujeito retratado. A fotografia não é neutra, parcial ou isenta. É produzida a partir de um olhar particular, singular. É produção humana que se manifesta por meio do estilo de seu autor (o fotógrafo/encenador) que escolhe conscientemente a encenação: “a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade”, infere Soulages (2010, p.78) — possibilidade não de reproduzi-la, mas de criticá-la criando novos mundos, novas visualidades. Tem poder de ideação: potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ideias atribuído às imagens, quer apresentadas isoladamente ou associadas a outras (SAMAIN, 2012). Unidas em uma composição, suscitariam algo semelhante ao que se produz numa frase musical “quando as sete notas

¹⁰¹ Teatralização fotográfica realista, segundo Soulages (2010).

tonais literalmente se “tocam” e “ressoam” entre elas, promovendo efeitos sonoros singulares e quase infinitos” (SAMAIN, 2012, p.23). Movimentos de ideias que a imagem viajante, cigana, misteriosa não cansa de nos instigar já que ela é “forma que pensa e nos ajuda a pensar” (*ibidem*, 2012, p.24). Diante dessas perspectivas, vejamos por quais caminhos a foto-sequência de Duane irá nos movimentar.

Figura 14 – Foto-sequência “Grandpa goes to Heaven” de Duane Michals, datada de 1989



3



4





Fonte: <<http://press.cmoa.org/2014/05/14/duane-michals/>>

Eis, acima, a sequência completa de Duane intitulada “Grandpa goes to heaven” (1989)¹⁰². Dar títulos às suas imagens é um recurso muito utilizado por Duane. É um elemento fundamental para introduzir sua narrativa e intensificar sua posição de contador de histórias. A que vemos é constituída por uma série de cinco imagens em preto e branco, ambientadas dentro de um espaço físico que lembra um quarto. Duane prefere impressões monocromáticas como recurso de estilo, e nós concordamos com Flusser: “o preto e o branco não existe no mundo, o que é uma pena” (FLUSSER, 2011, p.59). Caso existisse, continua, tudo que fosse assim captado seria logicamente inexplicável. “Cenas em preto e branco não existem, mas fotografias em preto e branco, estas sim, existem” (*ibidem*, 2011, p.58). Representam situações “ideais”, situações-limite. Para o autor, muitos fotógrafos assumem essa visualidade em suas imagens “porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos” (*ibidem*, 2011, p.60).

Poucos elementos estão integrados a este cenário: vemos apenas uma cama onde se encontra deitado, na primeira imagem, um ancião e ao seu lado um menino, de pé, em primeiro plano. Uma fonte luminosa branca invade a cena paulatinamente vinda de uma janela. A composição luz/janela nos parece constituir o elemento central da cena e sugere a

¹⁰² “Grandpa goes to heaven” (“Vovô vai para o paraíso”, tradução nossa), foto-sequência constituída de 5 impressões em gelatina de prata, dispostas pelo fotógrafo na ordem aqui apresentada, com tamanho de 4x5 polegadas.

existência de planos diversos no espaço bidimensional das imagens. Ela alarga o campo visual fotográfico com uma apropriação cada vez maior de seu extracampo. Estabelece dois espaços de representação: o restrito ao quarto e o que está além da janela destacado pela luz.

A narrativa vai se desenvolvendo. Conta-nos talvez a história de uma criança que espera pacientemente ao lado da cama do avô o momento de se despedir antes que ele parta para outra dimensão: talvez o paraíso. Há uma sensação de movimento na disposição sequencial das imagens. Somos remetidos a uma noção de passagem de tempo. Mas é um tempo diferenciado. Talvez o dos sonhos. Ele nos chama a uma reflexão sobre nossa condição de mortais numa espécie de “*memento mori*”.¹⁰³

A luz branca inunda o quarto, confere unidade ao cenário, mas não toca todos os personagens da mesma forma. O avô, que está indo embora, parece ser aos poucos envolvido por ela que cai, com mais intensidade, sobre as costas que surgem em suas costas. Ele se levanta da cama, acena num gesto de adeus. A luminosidade parece se tornar mais intensa à medida que ele se aproxima da janela. Essa luz branca talvez se constitua a grande metáfora da narrativa de Duane. O branco, segundo a Teoria da Ótica, é a denominação aditiva de todas as cores e matizes do espectro solar. Para Israel Pedrosa (2009), teria associadas a ele diversas interpretações: assepsia, pureza, verdade, esperança etc. Mas, fundamentalmente, para o autor, o branco seria uma cor que estaria nas extremidades. Seria associado a rituais de passagem, de mutações e transições do ser. É fronteiro. Em épocas distantes, simbolizava morte e ressurreição. Posteriormente, foi substituído pela cor preta.

Segundo Winfried Nöth (2007), as metáforas para Lótman pertenceriam à esfera da modelização secundária à medida que seus signos não são simples representações primárias do mundo. O espaço semiótico seria dividido em dois sistemas: o de modelização primária (linguagem verbal) e o de modelização secundária (metáforas, mitos, arte, religião). Além da codificação e decodificação, os sistemas de signos estariam sujeitos a recodificações, isto é, modelizações. Modelização como a forma de arranjo, de organização dos signos, não para reproduzir modelos, mas para constituir novos sistemas. Modelização que cria novos textos.¹⁰⁴ Para Duane, a fotografia é o sistema de modelização do mundo.

¹⁰³ Expressão em latim que significa “lembre-se da morte”, alerta para que reflitamos sobre a nossa condição de pobres humanos, pobres mortais. Interessado por esse tipo de reflexão, em entrevista dada para Margarida Medeiros (2000, p.165), Duane declara: “eu volto sempre a essa questão, da morte, talvez porque seja algo que nunca poderá ser resolvido”.

¹⁰⁴ Não nos deteremos na discussão que Lótman (1996) estabelece em sua Semiótica da Cultura. Acreditamos, contudo, que cabe aqui mencionar alguns de seus conceitos básicos. Para ele a semiótica compreende o espaço semiótico onde se encontra imersa a cultura e dentro do qual os processos comunicativos se tornam possíveis. Os sistemas semióticos que integram a semiótica se caracterizam pela heterogeneidade, pela irregularidade, pela diversidade. A semiótica é delimitada por fronteiras. Fronteiras constituem-se ambientes onde ocorrem intensas

A luz, então, parece solicitar a presença do ancião, parece chamá-lo. Vai se tornando cada vez mais ofuscante, estourada. Em superexposição, ela se declara como entrada de um portal para outra dimensão que se destaca do mundo terreno. Dimensão do espiritual, do onírico, do inconsciente? O certo é que o avô, tomado por ela, se volta em sua direção e se lança pela janela. Se entrega. Vai. A sequência se encerra com a foto da criança agora junto à janela tentando ainda mais uma vez ver o avô. Talvez ela ainda não compreenda a morte, mas talvez acredite que foi uma despedida feliz. Há uma sensação final perturbadora. Uma mistura de esperança e melancolia. Poderíamos tentar prosseguir na leitura das imagens de Duane. Existe, em sua obra, uma diversidade de camadas que podem ser exploradas e traduzidas. É espaço de intermináveis interpretações. Deteremos-nos aqui.

Duane constrói, em suas narrativas fotográficas, discursos intimistas, encenações singulares sobre suas reflexões existenciais, engendrando relações entre a vida, a morte e a arte.¹⁰⁵ Benjamin acreditava que o verdadeiro narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (1987, p.201). E na arte da narrativa, sustenta, o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão. Para Soulages, todo artista sabe que se move a partir de seu imaginário e das fábulas que conta para si mesmo. Contudo, ele é aquele que vai além, opera não só com seu inconsciente individual, mas com os inconscientes coletivos: “todos nós temos nossa mitologia pessoal, mas o artista é aquele que universaliza sua mitologia particular, confronta-a com as grandes mitologias e a oferece, assim, aos receptores” (SOULAGES, 2010, p.308).

Assumindo total controle sobre sua produção, nosso protagonista estrutura sua obra a partir de alguns recursos cênicos que vão desde a produção de imagens em cenários

relações de contaminação mútua, de compartilhamento de experiências entre alteridades, de hibridismo. Ramos et al., afirmam que texto seria: “espaço semiótico em que há interação, onde as linguagens interferem-se e auto-organizam-se em processos de modelização” (RAMOS et al., 2007, p.32). Segundo os autores, Lótman teria estabelecido três funções para o texto: a comunicativa, a geradora de sentidos e a mnemônica. A geração de sentidos seria a função criativa do texto na qual ocorreria o seu crescimento a partir da sua relação com outros textos não homogêneos. Estabelecem-se, assim, convergências e múltiplos processos de significação que possibilitam a criação do novo. Assim, achamos apropriado trazer um pouco desses conceitos à nossa análise a medida que, situando o espaço semiosférico como o local privilegiado para que diversidades de códigos, linguagens, culturas possam estabelecer diálogos, conexões, fusões, eles nos ajudariam a compreender como se estabelece o mecanismo de encontro das linguagens que trabalhamos.

¹⁰⁵ Para Denilson Lopes (2012) em “Encenações pós-dramáticas e minimalistas do comum”, na segunda metade do século XIX, sob o impacto do realismo e do naturalismo, o homem buscava os grandes temas, os grandes heróis e os personagens excepcionais em sua representação. Na sociedade moderna do início do século XX, ele encarnou aquele que exarcebava a experiência da indistinção, o anônimo que foi representado pelo expressionismo sob o signo da solidão e da perda de identidade. Posteriormente, é a construção do homem comum, suas vivências e experiências, que irá atravessar a questão da representação e da identidade. A partir disso, Denilson entende a identidade como “uma construção relacional, instável, cultural e histórica que incorpora resíduos, estruturas de sentimentos [...] que escapam à institucionalização, que incorporam a experiência e mesmo a politizam” (2012, p.3).

predeterminados à utilização de modelos, ensaiados por ele, como personagens. Revela sua face controladora como encenador que prevê, direciona, conduz. Organiza a *mise-en-scène* e manifesta seu estilo como criador sintonizado à proposta que Soulages estabelece para o fotógrafo: “Deus ordenador que introduz ordem no real que quer fotografar” (SOULAGES, 2010, p.67). Assemelha-se, também, à perspectiva do “mestre-de-obras” da prática brechtiana de encenação.

Idealizador do Teatro Épico, Bertold Brecht elabora conceitos e práticas de tradução cênica em contraposição ao teatro dramático e naturalista de raízes aristotélicas. Quer construir uma prática teatral que alie diversão e instrução, que estimule o exercício reflexivo e crítico. Para ele, a arte deveria ser fonte de transformação do homem e da realidade. Deveria ser uma arte crítica: “aquela que abre uma crise: que rasga, que faz rachaduras na cobertura, fissura a crosta das linguagens, desliga e dilui o ligamento da logosfera (BARTHES, 2007, p.312). Ser arte épica: “que torna descontínuos os tecidos de palavras, afasta a representação sem anulá-la” (*ibidem*, 2007, p.312).

Como encenador, Brecht se posicionava, de acordo com Jean-Jaques Roubine (1998), como um “mestre-de-obras”. Buscava uma visualidade extremamente elaborada: recusando o poder absoluto do texto, acreditava que caberia ao encenador não se submeter ao que está estabelecido, mas experimentar variados recursos, estímulos e possibilidades na configuração da cena. Duane parece-nos, também, assumir essa postura. Como encenador, elabora seus roteiros e os traduz teatralmente em suas imagens. Sua consistência cênica é observada em sua habilidade para fundir, reunir, diversos elementos técnicos e artísticos numa espécie de dramaturgia fotográfica. Nesse sentido, para uma compreensão maior do uso do termo dramaturgia em fotografia, vale observar algumas considerações sobre a mesma no espaço cênico. Patrice Pavis (2011) aponta para uma evolução do termo dramaturgia. Ela seria entendida não só como uma estrutura formal (texto), mas também como estrutura ideológica e estética. Compreenderia diversos processos polifônicos (sinestésicos, espaciais, especulares, sonoros etc) de estruturação de cena e encenação: “estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula em relevo, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento” (PAVIS, 2011, p.113). A fotografia é, então, dramaturgia em forma de imagem. O fotógrafo quer nos contar algo. Utiliza-se para isso da narração e da ficção. Constrói cenários estilizados, inventa personagens.

Juntamente com a luz, em sombras e contrastes que geram distâncias, profundidades, tonalidades emocionais, Duane cria superfícies imaginárias onde “não existe a

vida, o mundo, mas vidas, mundos, ou melhor, pontos de vista particulares sobre essas vidas e sobre esses mundos” (SOULAGES, 2010, p.34). Superfícieis onde seus personagens vão representar seus conflitos, suas emoções, seus dramas. Ele monta meticulosamente sua cena numa cenografia mínima cujo único intuito é melhor conduzir a expressão de seus atores e chegar ao que ele propõe como discurso poético em suas imagens. Convoca a ficção, mas não tem a intenção de iludir. Duane assume o efeito discursivo do distanciamento. Sua obra requer que quem a olhe esteja consciente da natureza artificial de sua representação fotográfica. É sua proposta estética. “A consciência da ficção não prejudica a ficção. Como Brecht, esse fotógrafo, reivindica ao mesmo tempo ficção e distanciamento” (SOULAGES, 2010, p.117).

No teatro, a técnica de distanciamento introduzida por Bertold Brecht teria a função de provocar um efeito crítico sobre a encenação. Brecht buscava o conhecimento, a razão, a reflexão, mas não negava a emoção. Rejeitava a ilusão entorpecedora do mero entretenimento. A emoção deveria ser uma potência transformadora que levasse a descobertas de novas realidades, que sugerisse um posicionamento crítico e uma mudança de atitude. Estranhar ou distanciar envolveria alguns procedimentos que deveriam acentuar, na encenação, processos narrativos como reveladores dos artifícios dramáticos naturalistas e dos valores políticos e ideológicos do texto. Significaria, também, assumir o que Brecht chamava de atitude dialética, ou seja, aquela que “lide com a realidade em sua complexidade, não amenizando suas tensões, mas reconhecendo suas contradições” (BONFITTO, 2006, p.64).

Distanciar é o movimento daquele que se afasta para aguçar o olhar e tomar posição. É “mostrar mostrando que se mostra e, assim, dissociando — para demonstrar melhor sua natureza complexa e dialética — o que é mostrado”, diz Didi-Huberman em seu encontro com a teoria brechtiana (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.78, tradução nossa).¹⁰⁶ Agir assim não significa, para o autor, mentir sobre o status epistêmico da representação. Significa fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão. Nesse sentido, a técnica de distanciamento poderia ser utilizada dialeticamente não só no processo de construção teatral, mas no fotográfico: quando da construção da imagem e no que tange aos seus questionamentos sobre real e identidade. Duane, como um encenador lúcido, adota essa postura e joga conscientemente com todos os recursos disponíveis. Sua atitude narrativa rejeitando a imagem única, o mito bressoniano¹⁰⁷ do instante decisivo, a correspondência da

¹⁰⁶ “mostrar mostrando que se muestra y dissociando así — para demostrar mejor su naturaleza compleja y dialéctica — lo que se muestra” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.78).

¹⁰⁷ Segundo Soulages (2010), o fotógrafo Henri Cartier-Bresson constrói uma fábula idealista para a fotografia: ela seria capaz de capturar um “acontecimento característico”, ou um “objeto-essência” por intermédio do fotógrafo que aguarda à espreita, como um caçador, que ele se materialize em um instante decisivo e único.

imagem ao real e assumindo o enunciando do “isto foi encenado”, indicam uma postura clara de distanciamento e de estranhamento. Intencionalmente, ele elimina a quarta parede.¹⁰⁸

Campo de possibilidades inauditas, o distanciamento é concretizado pelo gesto. “O teatro épico é gestual [...] o gesto é seu material e a aplicação adequada desse material é sua tarefa” (BENJAMIN, 1987, p.80). Gesto que não implica em gesticulação. Não circunscrito ao corpo do ator, é conceito aplicável a vários elementos da encenação. É detalhe brechtiano que tem a função de interromper a ação, cortar o circuito rompendo com a continuidade e o empastamento do quadro cênico e, assim, causar um efeito de estranhamento na representação. Criar o assombroso, como defende Benjamin: “quando o fluxo da vida é represado, imobilizando-o, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso” (BENJAMIN, 1987, p.89-90). Assombro que produz intervalos, descontinuidades nas linearidades, que desarticula a percepção habitual das coisas e evidencia o insólito naquilo que estamos acostumados, complementa Didi-Huberman (2008, p.80). Bonfitto (2006) afirma que Brecht deixou em aberto grandes espaços para a aplicação conceitual do que compreendia como gesto: na música, no figurino, no texto, na iluminação etc. Acreditamos ser possível a aderência da construção da cena fotográfica a essa concepção brechtiana. Ela daria à fotografia posada outra perspectiva, a tiraria do âmbito da representação tradicional. De uma interrupção que gera um enquadramento de formas convencionalmente preestabelecidas, circunscritas a uma moldura rigorosa, organizada apenas em função da reprodução e da ilustração, ela se deslocaria para um território onde se estabeleceria como uma escritura em fluxo vivo, como um jogo com a imobilidade produzindo uma interrupção dialética na representação. Interrupção que intenciona não reproduzir o mundo visível, mas descobri-lo, criticá-lo. Com ele se espantar, se assombrar.

A opção pela criação de personagens, outro procedimento de estranhamento¹⁰⁹ na obra de Duane, demonstra sua oposição à crença homológica da fotografia convencional: “a fotografia de seres humanos não deve fazer crer que ela pode fotografar o ser a fotografar, ela o perde sempre, fotografando apenas uma aparência visual” (SOULAGES, 2010, p.81). Alia-se, também, à perspectiva que o Teatro Épico estabelece para o homem, segundo Anatol

¹⁰⁸ No teatro, a quebra da quarta parede consistiria em fazer o ator se dirigir ao público. Como técnica de distanciamento estabelece o rompimento com a ilusão da representação e de qualquer tipo de identificação com ela.

¹⁰⁹ Conforme Roubine (1998), o personagem para Brecht não seria uma imitação do real, mas um objeto fictício. Distanciado da empatia, da naturalidade, o personagem é agente reflexivo dos enunciados propostos na encenação. Duane também rejeita esse tipo de identificação ao real e utiliza, em seus retratos, modelos como intérpretes de suas questões e reflexões.

Rosenfeld (2004): ele não possuiria uma natureza fixa, definitiva, é objeto de investigação que se transforma e é transformável, é processo. “O fato de que ele não poderia ser conhecido inteiramente, nem definitivamente, mas é algo que não é facilmente esgotável, e contém em si muitas possibilidades, (daí sua capacidade de desenvolvimento), é um conhecimento agradável” (BENJAMIN, 1984, p.89). Com essas palavras, Benjamin reflete sobre um sentimento de triunfo que o modo épico despertaria ao engendrar essa dimensão para exprimir o humano. “O mesmo não ocorre quando ele é visto como algo mecânico, substituível, incapaz de resistência” (*ibidem*, 1987, p.89), finaliza referindo-se ao colapso que se instalava nas condições sociais de sua época.

Assim como Brecht, Duane constrói personagens como objetos fictícios desvinculados de uma preocupação com a verossimilhança. Entende que a ficção seria, talvez, o único lugar capaz de emprestar um pouco de transparência ao homem. Rosenfeld (2005) diz que, transformadas em personagens, as pessoas se tornariam mais nítidas, mais coerentes, mais exemplares: “não por que sejam mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios esfarrapados e dispersos da realidade num padrão firme e consistente” (ROSENFELD, 2005, p.35). Nesse sentido, Duane trabalha com seleções de aspectos. Procura invadir por meio de seus personagens, zonas indeterminadas desse homem. Reflete sobre sua existência através de sua verdade ficcional sugerida por suas histórias, seus enigmas emocionais. Procura, em seus retratos, lhe alcançar uma identificação particular e diferenciada. Autônoma em relação ao real. Que nele não se fecha, nem se esgota. Numa consciência incessantemente criativa e produtiva, em aderência imediata à imprevisibilidade da vida, expressa-se em sintonia com uma das atitudes básicas professadas pelo teatro épico em sua busca pelo insólito, pelo assombroso: “não representar as coisas nem como evidentes [...] nem como incompreensíveis, mas como compreensíveis, ainda não compreendidas” (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p.81, tradução nossa)¹¹⁰. Estabelece assim um novo sentido para linguagem fotográfica aberta à encenação, à imaginação e ao sonho.

¹¹⁰ “no ha de representar as coisas ni como evidentes, [...] ni como comprensibles, sino como comprensibles, pero todavia no comprendidas” (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p.81).

5 TERCEIRO ATO - AUTORRETRATO: *PERFORMANCE DE SI*

Eu não conhecia bem nem mesmo meu próprio corpo, as coisas que mais intimamente me pertenciam: o nariz, as orelhas [...]. Assim começou meu mal. [...] Me fixei neste propósito desesperado: perseguir aquele estranho que estava em mim e que me escapava, que eu não podia fixar diante de um espelho porque logo se transformava. [...]

Quem eu era? Era eu? Mas também podia ser outro! Aquele lá podia ser qualquer um. Aqueles cabelos ruivos, aquelas sobrancelhas de acento circunflexo e aquele nariz que caía para a direita não eram uma prerrogativa exclusivamente minha, pois qualquer outro que não fosse eu podia possuí-los. Por que então deveria ser eu? [...]

Vivendo, eu não representava para mim mesmo nenhuma imagem de mim. Por que então deveria me ver naquele corpo ali como uma imagem necessária de mim? [...]

Vocês acreditam que podem conhecer a si mesmos sem se construírem de algum modo? E que eu posso conhecê-los sem construí-los um pouco a meu modo? E vocês a mim, sem me construírem a seu modo? Podemos conhecer apenas aquilo a que conseguimos dar forma (PIRANDELLO, 2010 p. 22-68).

Um homem em uma manhã qualquer olha-se ao espelho, talvez numa última checagem da aparência antes de sair. Sua mulher lhe faz um comentário aparentemente desprezioso que o faz descobrir um detalhe sobre seu nariz que desconhecia: ele pende para a direita. Assim, o dramaturgo, poeta e romancista italiano Luigi Pirandello arma a cena que dará origem a uma série de especulações burlescas e ao mesmo tempo dolorosas que seu protagonista, Vitangelo Moscarda, fará sobre sua identidade. Obcecado, Moscarda passa a se colocar diante de espelhos. Para diante de cada um que encontra em seu caminho impondo-se uma atenta e detalhada inspeção para observar, em seu rosto, detalhes que pudessem lhe dar um novo reconhecimento de si. Quem afinal era ele? Como o viam as pessoas mais próximas? O que refletiam os espelhos em que se olhava? São indagações que não lhe darão mais descanso.

Sobre o espelho costumamos acreditar que ele “‘devolve’ a imagem, como se a imagem já fosse nossa, como se entre a imagem e o rosto existissem laços de correspondência infinitesimal, ou como se o reflexo houvesse duplicado fisicamente o objeto” (FONTCUBERTA, 2010, p.26). Embora a natureza especular conduza-nos a esse paralelismo entre o objeto e seu reflexo, ela é enganosa. Espelhos: “eliminam a tridimensionalidade e invertem a imagem; alguns a diminuem ou a aumentam [...] alguns são semitransparentes e servem para espiar; outros são côncavos e ampliam a porosidade de nossa pele” (*Ibidem*, 2010, p.27). Obedecem a uma rotina cultural e não a um imperativo ontológico, conclui o autor. Para Flusser (1998), o espelho é um ser que nega: ele reflete porque não nos permite atravessá-lo, nos devolvendo apenas uma imagem invertida e menor. Antigamente, espelhos planos e lisos eram tidos como fiéis, prossegue, mas já saberíamos hoje que o engajamento de

nossos antepassados em prol deles era consequência de preconceitos cartesianos.

Todo autorretrato pressupõe um espelho, argumenta Fabris (2004). Autorreflexividade que nos remete a Narciso. A tragédia de Narciso é, apaixonado, ser enganado por sua própria imagem reproduzida na água. Afoga-se atraído por ela. A tragédia de Moscarda é sua obsessiva saga por si. Ele via-se uno. Depois, em anomia nega-se, é nenhum. Por fim, em dispersão, multiplica-se em cem mil: ver-se esfacelado em diversos eus que o habitam e que a superfície do espelho coloca em crise. Philippe Dubois (1993) menciona que não é o espelho de Narciso que inaugurará o desejo de autorretratação no universo mitológico humano. Descreve-nos a história de outro personagem, contada por Plínio, o Antigo, como a fundadora desse gênero: Giges, o lídio, ao se encontrar junto a uma fogueira percebe a própria sombra que se projetava em uma parede. Ali, ao vê-la, é alcançado por um desejo súbito de contorná-la com um pedaço de carvão.

Mobilizando necessidades autorreflexivas, narcisísticas ou autobiográficas, o autorretrato, imagem que o artista faz de si mesmo, desde sempre integrou o discurso artístico da vasta História da Arte. Segue sua trajetória, porém, muitas vezes categorizado como subgênero pictórico, atrelado ao desenvolvimento da escola retratística. O registro da autoimagem no período da Antiguidade é precário e escasso, segundo o historiador James Hall (2014). A Idade Média, fortemente voltada para a temática religiosa, coloca definitivamente a autorretratação em segundo plano. Para o autor, é somente a partir do Renascimento que se pode estabelecer uma história coerente sobre esse gênero.¹¹¹ O florescimento da individualidade reorganiza a retórica do mundo. Atrelando-se ao desenvolvimento da indústria de espelhos, tornam-se o substrato essencial para a sua retomada.

Conta-nos Jean-Louis Comolli que os geômetras da Renascença se mostravam inseguros sobre a origem dos raios luminosos que clareavam o mundo: se partiam dos seus olhos atingindo as coisas, ou partiam das coisas atingindo o mundo. Acabaram por admitir a ambivalência do trajeto dos feixes luminosos e a dupla constituição do olhar. Isso teria acarretado uma inversão não apenas da perspectiva, mas de sentido, na relação de representação entre sujeito e objeto: “o olhar como retorno para si mesmo, caminho da consciência” (2008, p. 83).

O espelho, então, substitui a sombra na experiência humana com sua própria

¹¹¹ Sobre isso, Gabriela Reinaldo comenta que: “embora se especule que na Antiguidade o rosto de algumas divindades seja, na verdade, o do próprio artista [...] é no Renascimento, quando o homem começa a elaborar de forma mais sistemática conjecturas sobre sua identidade, individualidade e privacidade, que surgem obras em que o rosto do pintor que o executou está em primeiro plano” (REINALDO, 2012, p. 109).

representação. Fabricado em metal polido, estanho ou cobre, na Idade Antiga, é o feito em cristal de vidro que se populariza nesse período. Embora ainda relativamente caro, passa a ser usado como elemento decorativo, substituindo pinturas em residências. Moda entre os artistas da época, torna-se comum vê-los autorretratando-se usando pequenos espelhos convexos, do tamanho aproximado de um pires, amparados por um suporte de metal. Conforme Gabriela Reinaldo (2012), a criação dessas imagens se inspirava nas mais variadas motivações:

[...] interesse pela passagem do tempo; tentativas de interpretação de um eu oculto e ao mesmo tempo manifesto na aparência; testemunho de um acontecimento trágico
[...] exercícios de estilo; vontade de preservação de uma experiência que o artista não deseja partilhar com seus modelos, entre outras. (REINALDO, 2012, p.111).

Já Hall (2014) nos alerta que, nessa experiência de autovisão que o espelho propiciava, o desejo de uma representação idealizada de si por parte do artista se sobrepunha ao de qualquer intenção de busca por uma reprodução precisa de seu universo, que a natureza do espelho aparentemente proporcionava.

Debruçando-se sobre a estrutura relacional do autorretrato pictórico, Dubois aponta para uma essência e um paradoxo. Essencialmente, ele seria: “o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação” (DUBOIS, 1993, p.156). A condensação dessas duas figuras distintas, sujeito e objeto, entretanto, seria o fundamento daquilo que ele chama de paradoxo nesse tipo de representação. Haveria uma impossibilidade na condução desse jogo de sobreposição e condensação de instâncias: o ato de desenhar-se desenhando ou pintar-se pintando seria irrealizável, jamais se concretizaria. A superação dessa lógica paradoxal, segundo o autor, será solucionada por meio do processo fotográfico: ele reduzirá a duração do ato de captação e de inscrição e congelará as duas instâncias da representação por inteiro, em um ato único. Assim, surge a fotografia atualizando a metáfora do espelho: “espelho com memória”, como foi chamado o daguerreótipo. Expressão cunhada por Oliver Wendell Holmes, em 1861, que marcará de forma profunda a história da nova invenção¹¹². Para Eco (1989), ela é um “espelho congelante”. Espelho que consegue reter e imobilizar a imagem fugaz para sempre com toda uma impressionante minúcia de detalhes e uma verdade inquestionável. “Imobilização e um aprisionamento que nos aproximará inelutavelmente à ideia da morte” (FONTCUBERTA, 2010, p.21). Verdade que, assim como a do espelho, rege-se “por intenções de uso cujo repertório de experiência abrange da

¹¹² A metáfora que referia-se, inicialmente, à superfície metálica revestida de prata e totalmente resplandecente do daguerreótipo vai se estender à fotografia em geral e encarcerá-la, por muito tempo, numa função limitada a apenas deter o instante e efetuar o registro conservando as aparências nela refletida.

constatação científica à fabulação poética” (*ibidem*, 2010, p.27).

A prática da autorretratação será extremamente desenvolvida na fotografia: “não existe praticamente um fotógrafo importante que não tenha voltado contra ele sua caixinha negra” (DUBOIS, 1993, p.128). Segundo Ben Maddow (1977), ela será inaugurada por um emigrante holandês chamado Robert Cornelius. Químico, fabricante de lâmpadas e entusiasta da recente invenção, Cornelius instala-se com a família na região da Filadélfia, EUA. Em uma tarde de 1839, ele teria montado sua câmera nos jardins de sua residência, retirado-lhe a tampa, corrido para sentar à sua frente e se deixado fotografar, ficando imóvel por cerca de cinco minutos.

Figura 15 – Autorretrato de Robert Cornelius, de 1839



Fonte: <<http://photographyinamerica.wordpress.com/2011/08/01/one-picture-one-story-robert-cornelius-self-portrait-1839/>>

É como fotógrafos-atores que Pauli (2006) se refere a alguns daqueles pioneiros que não resistiram à tentação de se colocarem à frente de suas próprias lentes. Mesmo nas autorretratações aparentemente realizadas dentro de protocolos associados a representações convencionais, eles demonstravam grandes habilidades como intérpretes, diz. Posando ou performando para suas câmeras, buscavam, de alguma forma, representar personalidades e estereótipos idealizados de si, ou mesmo personagens elaborados com o intuito de promover o

novo meio ou servir de material publicitário para seus negócios. Espelhos de estilos: assim Bastos (2007) se refere aos autorretratos produzidos por Nadar e Disderi — para nós, situados muito próximos à perspectiva proposta por Pauli (2006).

Segundo a autora, Disderi costumava se autorretratar de corpo inteiro, trajando um figurino que lembrava um personagem shakespeariano e nos mesmos cenários que usava para registrar as imagens de seus clientes. Estratégia por ele concebida para emprestar um ar de exotismo e teatralidade à sua imagem e assim impressionar a clientela parisiense daquela época: “diante do seu próprio cenário, está tão à vontade, impõe-se [...]. Parece dono da cena, à vontade, em seu *habitat* de representação imagética e teatral” (BASTOS, 2007, p.75). Nadar também impõe seu estilo em suas autoimagens. No entanto, apesar de perseguir o desejo de captar uma possível interioridade por meio da expressão do rosto, parecia nelas experimentar a encenação daquela genialidade e complexidade atribuída à alma e à personalidade do artista e que compunha uma visão romântica cultivada naquele período.

Figura 16 – À esquerda, autorretrato de Nadar de 1855. À direita, autorretrato de Disderi de 1860



Fonte: <http://www.masters-of-photography.com/N/nadar/nadar_selfportrait_full.html> e <http://www.allposters.com/-sp/Disderi-Self-Portrait-C-1860-Posters_i10165449_.htm>

Voltemos a Dubois. Ele nos fornece mais pistas sobre as questões que nosso *corpus* empírico, em nós, agora movimentada. Além de considerar que fotografia é sempre um autorretrato¹¹³, para o autor: “se existe de fato um lugar específico, quase em sua pureza, uma

¹¹³ Fabris comenta que: “esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente o autorretrato do retratado” (FABRIS, 2004, p.51). A autora comenta também que, apesar de nele se reconhecer, naquele território

metáfora da fotografia por inteiro, como tal, é o autorretrato” (DUBOIS, 1993, p.343). Entretanto, no ato de autorretratação, o dever de manter simultaneamente a postura de sujeito e objeto num só instante, em um só bloco de espaço-tempo, produziria aquilo que ele chama de uma convulsão da representação e a revelação da falha constitutiva do ser:

O autorretrato ou a identidade impossível, a necessária perda de si, a ausência, o vazio abissal que o faz correr infinitamente de uma posição a outra, como se pudesse mantê-las juntas, como se a recuperação fosse possível. Compulsão desejante tanto mais exasperada e violenta quanto tem perfeita consciência da inutilidade da própria corrida. Daí os ardis, as contorções, as diversas maquinações (espelhos, sombras, disparador automático, etc) para tentar, apesar de tudo (eu sei, mas assim mesmo) passar, lançar-se nisso justamente para isso, para se perder. (DUBOIS, 1993, p.344).

“A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas” (WOOD, 2012, p.17). Embora o trecho não discorra sobre a produção fotográfica, mas sim literária, a estrutura de seu pensamento nos oferece uma equivalência interessante. James Wood, outro auxílio luxuoso a nos fornecer pistas, quer nos dizer, nesta metáfora, que a elaboração de uma narrativa ficcional se daria de forma mais eficaz quando construída, prioritariamente, na primeira ou na terceira pessoa do singular. Nessa perspectiva, podemos entender o autorretrato fotográfico como lugar privilegiado da ficção, portal em primeira pessoa. Provocados pelas imagens de Jorge Molder, movidos por nossas interrogações, conduzidos pelas falas de Dubois, Wood e de todos os que nos instigaram na escrita desse capítulo/ato, iniciamos nossa aproximação com a obra desse fotógrafo.

5.1 Jorge Molder

Para o exercício de leitura de imagens que propomos, a seguir, invocamos o conceito de *performance* e fotografia-expressão. *Performance* que afeta e expande o movimento autorreferencial e cujo conceito, segundo Renato Cohen (2002), apóia-se na imagética e na exploração de recursos cênicos. A fotografia-expressão, outro ponto de partida para a construção do nosso ponto de vista, constitui-se uma categoria proposta por André Rouillé (2009). A partir dela o autor reflete, dentre outras coisas, sobre a emancipação da subjetividade do fotógrafo, que deixaria de exercer a simples ação de operador das funções e possibilidades previstas na máquina para alçar a categoria de produtor de imagens.

de representação o retratado se confronta apenas com a precariedade de uma identidade humana situada na esfera do reflexo e ativada por um mecanismo cultural que faz o buscar alcançar uma consciência de si a partir do olhar do outro.

Assumidamente em uma postura estética, ele as constrói criativamente sem compromisso com os ideais de objetividade, veracidade e credibilidade atribuídos à fotografia documental¹¹⁴. A eles, outros olhares decerto serão acrescidos ao longo desse percurso.

5.1.1 Aproximações: Máscara, Rosto, Performance e Fotografia-Expressão

André Rouillé estabelece duas categorias para analisar a fotografia como produtora de realidades: a fotografia-documento e a fotografia-expressão. “O espelho vai transformar-se na metáfora mais explosiva da fotografia-documento: uma imagem perfeitamente analógica, totalmente confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem, sem forma, sem qualidade” (ROUILLÉ, 2009, p.66). Assim nasce a fotografia encerrada em um modelo de grande e inquietante eloquência¹¹⁵, como imagem adequada para documentar, ser ferramenta e atualizar os valores da sociedade industrial, no século XIX. Responde a uma crise de verdade e de credibilidade que atingia os meios de representação baseados na habilidade manual e na subjetividade humana. Seu caráter mecânico a faz prosperar em sintonia com os aspectos mais emblemáticos da época: “a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço e do tempo e das comunicações” (*Ibidem*, 2009, p.16).

Nesse contexto, motiva discursos que lhe atribuem funções meramente utilitárias. Apóia-se na crença da impressão direta e confunde seu princípio técnico com automatismo, conferindo às imagens atributos de transparência, veracidade, objetividade e autenticação. A confiabilidade em seu dispositivo mecânico, e na analogia, renova a crença na imitação e na representação e responde às novas necessidades da sociedade moderna. É o início do reinado do aspecto documental na fotografia que permanece hegemônico até a década de 1970, do século passado. Os enunciados da fotografia-documento se colocam, assim, em prol dos referentes: o sentido estaria nas coisas e nos estados das coisas. Como receptáculo passivo e

¹¹⁴ A Fotografia-documento, para Rouillé, referiria-se a: “alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência”(ROUILLÉ, 2009, p.62). Nesse sentido, compreenderia uma prática (designação, registro, restituição e conservação), com enunciados particulares (nitidez, permanência, visibilidade, autenticidade, etc) e com aspectos quantitativos voltados para a abundância de detalhes. Já a fotografia-expressão será objeto de uma apresentação mais detalhada ao longo deste trabalho.

¹¹⁵ Fazendo duras críticas, Rouillé enumera alguns autores que, segundo ele, teriam contribuído para a construção e fortalecimento desse pensamento ontológico na fotografia, dentre eles: Roland Barthes, Rosalind Kraus, Philippe Dubois, André Bazin. Comungando da ideia de fotografia como impressão luminosa, índice e registro de um referente preexistente e passivo, eles teriam alimentado “um pensamento global abstrato, indiferente às práticas e às produções singulares, às circunstâncias e às condições concretas” (ROUILLÉ, 2009, p.190).

neutro, o aquém da representação: reprodução técnica “sem autor nem formas, um perfeito banco de dados” (ROUILLÉ, 2009, p.66), pretende ser o registro fiel do real, do mundo. Ignora, contudo, as múltiplas mediações e os fluxos que se estabelecem entre a coisa e a imagem.

Entretanto, outra crise de verdade começa a se esboçar no interior da fotografia: do documento à expressão. Embora se constitua uma transição complexa, grosso modo, se dá com a passagem do regime de verdade da sociedade industrial para o da sociedade da informação. Caracterizada por suas redes digitais, seu avanço tecnológico e econômico, a era da informação inicia um processo de esgotamento da fotografia-documento. Há demandas por novas condições de produção e uso de imagens e a fotografia abre-se mais no sentido da expressão.

Um parêntese: Rouillé esclarece que, em sua análise, não haveria uma intenção de destituir a fotografia do seu caráter documental. “A imagem é tanto impressão (física) da coisa, como o produto (técnico) do dispositivo e efeito (estético) do processo fotográfico” (ROUILLÉ, 2009, p.79). Entretanto, a expressão lhe seria uma característica peculiar e indissociável, presente tanto em seu formato documental quanto no artístico. O documento seria inseparável de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário. Logo, a diferença entre fotografia-documento e fotografia-expressão não estaria na essência, mas no grau. Diferentes graus de aderência entre o real e a imagem determinados pelo regime de verdade a que ela está submetida: da fotografia entendida como decalque da realidade a uma expressão de pura subjetividade

Mudanças profundas instauram-se nos procedimentos e produções fotográficas na sociedade da informação. Impõe-se à fotografia inaugurar uma nova ordem visual que a liberte dos automatismos impostos pelas crenças do documento. Para a fotografia que fabrica o mundo, que o exprime em um acontecimento, que propõe outras vias de acesso às coisas, que é sensível aos processos, às singularidades e aos contextos, e que estabelece uma relação mais livre com o real e menos vinculada à sua representação mimética, Rouillé emprega o termo fotografia-expressão. “Inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos” (ROUILLÉ, 2009, p.163), é o que propõe o programa da fotografia-expressão. No entanto, tais visibilidades não seriam extraídas diretamente das coisas, mas mediadas por categorias rejeitadas pela ideologia documental: a imagem com sua forma e sua escrita, o autor com sua subjetividade, e o outro, em um processo de dialogismo. Interessa-nos, particularmente, investigar a dimensão dada à autoria e à capacidade inventiva do autor/fotógrafo pela fotografia-expressão.

Colocando-o como um dos aspectos centrais de sua abordagem, a fotografia-expressão propõe a emancipação da subjetividade do autor. De acordo com Rouillé, ele sairia da posição tradicional de sujeito espectador, operador das funções técnicas do dispositivo, avalista da unidade estética da representação e de sua fidelidade às leis da perspectiva. Assumiria, ao invés, a posição de produtor de imagens: sua marca prevalece e é onipresente. Rompendo com a estética documental e em uma articulação mais livre e distanciada com o real produziria imagens que: “não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu) [...] não remetem às coisas, mas aos acontecimentos, [...] quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação da individualidade” (ROUILLÉ, 2009, p.173). Assim vemos a obra do fotógrafo Jorge Molder.

Escolhemos nos deter apenas em algumas imagens de seu trabalho retiradas das séries T.V. e Nox (Figuras 17 e 18). Apesar de não serem representativas de todas as fases de sua obra, compreendemos que elas se prestam com mais propriedade às questões as quais lançamos um olhar. Nelas, Molder desterritorializa a representação tradicional do autorretrato e a recoloca em outros espaços discursivos mais próximos da expressão e da *performance*. Ele se mostra numa explosão de subjetividade, insere a força de sua autoria, atualiza e transforma a escrita fotográfica. Lança-se, também, em um jogo onde coloca em cheque as regras impostas pelo mito da objetividade e da transparência característicos do aspecto documental da fotografia: “não é a representação, cópia ou simulacro, de um rosto-coisa-modelo, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução (ROUILLÉ, 2009, p. 73). Numa cena limpa, simples, crua, o rosto de Molder se torna a única paisagem, fonte de todo convencimento, articulação de todo seu discurso. Sem nenhuma cenografia, cada imagem retrata o rosto de uma figura masculina adulta e solitária, dentro de limites retangulares escurecidos que parecem remeter a um não lugar, transitório, de passagem. Na existência de um preto e branco lancinante, cria seu universo simbólico sem se enganar de alvo: não visa o espelho, o que conta para ele é a intensidade da aparição de sua figura, pretexto para uma busca.¹¹⁶

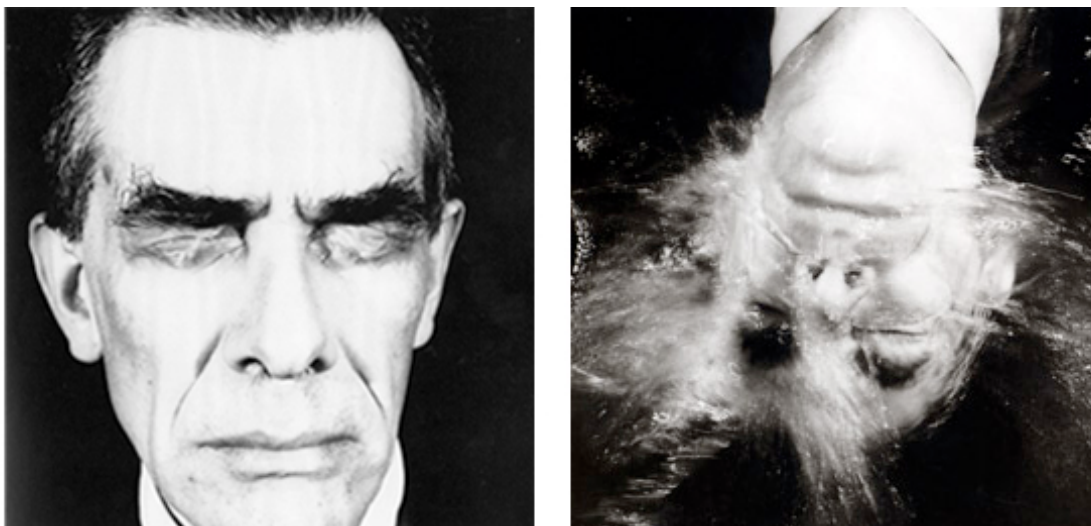
¹¹⁶ Em suas considerações sobre a estética teatral, Barthes (2007) analisa a utilização, em algumas encenações, do fundo neutro com ausência total de uma cenografia e uma luz dramaticamente elaborada. É arranjo construído para afastar as harmonias do colorido e para que nada aconteça além do humano, diz. Insólito, livre de toda natureza, emergindo do fundo negro, o homem se adensa, nasce do nada e esse nascimento deve ser visível. Essa perspectiva parece-nos se alinhar com a da visualidade buscada por Molder.

Figura 17 – Série T.V. (1996)



Figura 18 – Série Nox (1999)





Fonte: <<http://www.jorgemolder.com>>

Persegue-nos seu rosto magro, de traços fortes e marcantes, sucessivamente duplicado, tomando as imagens de várias formas. “Todos os seres vivos estão no aberto, manifestam-se e brilham na aparência. Porém apenas o homem quer apropriar-se dessa abertura, tomar sua aparência”, afirma Giorgio Agamben em *Il Volto* (O rosto).¹¹⁷ É no rosto onde se instala essa paixão humana pela revelação, onde se estabelece a comunicabilidade. É o rosto o lugar do ser exposto. Porém, é também lugar de abismos, de perturbações, de segredos, de luta pela verdade. Expondo e ocultando ele é:

[...] a *simultas*, o estar-junto dos múltiplos semblantes que o constituem, sem que algum desses seja mais verdadeiro que os outros. Compreender a verdade do rosto significa tomar não a *semelhança*, mas a *simultaneidade* dos semblantes, a inquieta potência que os mantém juntos e os reúne em comum. (AGAMBEN, 1996, p.74-80).

A obra de Molder é povoada por rostos. Não há corpos. Suprimidos, dão lugar a rostos-superfícies que preenchem inteiramente a imagem. Únicas paisagens cuja particularidade é a de não serem decalque, mas mapa¹¹⁸: território de todas as histórias, de todas as questões e de todas as sensações. Ele os magnifica e os expõe a uma experiência extrema de serialização. Porém, não se repete: “ele joga com a repetição”, comenta Soulages (2010, p. 193). A reiterabilidade¹¹⁹, segundo Zumthor (2007), seria um comportamento

¹¹⁷ Tradução disponível em: <<http://murilocorrea.blogspot.com.br/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html>>.

¹¹⁸ Rouillé já nos alertara: “a imagem fotográfica não é um decalque, mas um mapa das coisas: menos uma duplicação do que um operador” (2009, p.167).

¹¹⁹ Zumthor (2007) partindo da ideia de reiteração como característica do comportamento performático do homem, a toma com relação a hábitos receptivos: às indefinidas maneiras de recepção de um texto poético. Apesar de situar a perspectiva da reiteração performática de modo muito pessoal, a partir de seus objetivos

característico do performático: a repetitividade não é sentida como redundante, mas mostra-se como uma das qualidades essenciais da *performance* que a ligaria a uma experiência ritual onde um discurso poético é proferido. Ritualizando a linguagem, a *performance* modificaria, mas não eliminaria a natureza discursiva do ritual: no ritual religioso o discurso dirigiria-se aos poderes sagrados que regem a vida, nela encontra outra finalidade, a poética, e outro destinatário, a comunidade humana.

Para Rouillé, no regime da expressão, ao ser reconduzido ao centro do processo fotográfico, o fotógrafo teria perdido a ilusão de domínio que lhe dava a fotografia documental. Ele, portanto, não quer mais documentar o mundo: quer se mostrar ou quer mostrar algo. Nessa intenção, Molder coloca em paroxismo sua subjetividade, substitui o registro, a designação representativa, pela expressividade e estabelece a frontalidade como regra do jogo. Encarna uma espécie de rosto bruto, emoldurado por enquadramentos excessivamente fechados. Quase autônomo. Amputado do resto do corpo. Numa exploração performática de si, o reconfigura a partir de expressões diminutas que, em primeiro plano, se agigantam.

“Rosto de uma pessoa viva que pensa na morte, ou rosto de um ser que vai morrer e que pensa na vida?” nos ajuda a refletir, Soulages (2010, p.217). Vida e morte são temas onipresentes na modernidade e na obra desse fotógrafo, continua. Não se percebendo nesses rostos enrijecidos, Molder estabelece um jogo de reconhecimento/desconhecimento que caracteriza a performatividade na fotografia. Jogo de multiplicação das representações do Eu que estaria ligado a angústia da morte. Seu envolvimento com temas ligados à duplicidade, à fratura e ao reaparecimento transfigurado de si, seria uma estratégia subjacente de recusa da morte (Medeiros, 2000). É a fotografia que nos salva, ilusoriamente, da morte, decreta por fim, Soulages. Da morte de Deus, do pai, da mãe e de nós mesmos:

A fotografia permite trapacear com o desejo edipiano: desejo que não é desejo, morte que não é morte. A vida que queremos não é a vida tal como ele é, é vida sonhada religiosamente na fragilidade. Dessa forma, por trás dessa vontade, esconde-se uma vontade secreta de morte, morte da vida presente, que parece insuportável. (SOULAGES, 2010, p.110).

A luz, de altos contrastes, em meio a uma dramática saturação de negros, o insere, então, em sua autoficção e lhe confere destaque, aura de personagem. Personagem que ele parece construir não de forma interiorizada ou distanciada, mas por meio de uma fisicalidade

reflexivos, reconhece ser ela da ordem da *performance*, sendo originalmente entendida como a repetição de uma ação visual.

solitária e concreta, revelada em expressões dilatadas, precisas, desenhadas cuidadosamente. Mas esse rosto que parece rasgar a luz seria o rosto de um homem? Parece máscara, tem espessura de máscara.

Vinculada a um universo simbólico, a máscara é um artefato frequentemente associado a ritos, à magia e ao teatro. Originalmente feita de peles de animais, era utilizada pelo homem primitivo para camuflagem do rosto e do corpo na caça e em suas cerimônias religiosas. Objeto sagrado, a máscara ritual representava a divindade. Encerrando em si forças de mutação e de simulação de poderes divinos, a máscara conferia qualidade espiritual ao homem. É disfarce que o transforma: o conecta com o divino e lhe transfere suas energias.

O uso ritualístico dado à máscara nos primórdios da humanidade vai se transformando. De acordo com Ana Maria Amaral (2004), torna-se cada vez mais teatral embora continue representando forças e conceitos abstratos: “o que antes eram deuses transformou-se em personagens-arquétipos” (AMARAL, 2004, p.42). No Oriente, era associada ao teatro ritual e à dança. No Ocidente, à mitologia, às festas populares, bem como à origem do teatro na civilização grega. No desenvolvimento da encenação, atribui-se a ela a invenção da figura individualizada do ator: ele se destaca do coro e se apresenta à platéia investido de uma máscara com traços de um rosto humano.

Refletindo sobre o ato teatral de vestir a máscara, Amaral (2004) aponta para uma forma diversa de habitá-la. Haveria uma diferença entre colocar a máscara no rosto e colocar o rosto na máscara. Para ela, colocar o rosto na máscara “significa sair de si, entrar no desconhecido” (AMARAL, 2004, p.47). Nesse sentido, criaria-se no ator um estado de máscara, estado de consciência ampliado, que o liberaria para o jogo da imaginação criativa, do risco, e para ser habitado por várias personas.¹²⁰ Nesta perspectiva, Molder se colocaria em um estado de máscara que o transforma para entrar no terreno fictício de sua autorrepresentação. É ninguém, é qualquer um. Assume vários personagens: “uma máscara diferente, uma postura distinta, uma identidade dessemelhante” (SOUSA, 2011, p.351). A máscara que fundamenta esse recorte de sua obra não é dispositivo de despiste, que simula, oculta. Ela age, ao invés, como instrumento que propicia o jogo, revelando e ampliando

¹²⁰ De acordo com Pavis (2005), na produção cênica da Antiguidade *persona*, com o significado de máscara, era um elemento físico que separava o ator da personagem que representava. O termo amplia-se e passa a designar um personagem dramático, onde o ator é apenas seu executante e não sua encarnação. Já Cohen (2002) associa o termo à postura assumida pelo *performer* durante a ação performática: o *performer* parte de si mesmo e levanta sua persona de forma mais universal e arquetípica, enquanto o ator constrói uma personagem de forma mais referencial, ligada a um texto dramatúrgico.

conceitos, fatos e expressão.¹²¹

Hans Belting (2007) aponta aspectos interessantes no tocante à máscara facial. Demandando uma atenção especial, ela não poderia ter sua relação com o rosto reduzida ao seu uso e características tradicionais: ocultamento e revelação de um novo rosto, o rosto da máscara. Para Belting, o verdadeiro rosto humano não seria aquele que a máscara oculta, mas aquele construído socialmente e carregado de intenções. O uso da máscara, desde as sociedades primitivas, teria iniciado um processo de disciplinamento do rosto natural produzindo uma aparência estilizada em resposta a uma codificação social. Nesse sentido, a autorrepresentação consistiria em um processo de encarnação da máscara em um rosto sem máscara.

Espelho da alma: o rosto seria, segundo Aristóteles, um dos canais da estrutura corpórea capazes de desnudar o caráter interno humano. Era esta também, segundo Eco (1989), a crença da qual a fisiognomia era firmemente convicta. Entendidos como uma convicção natural do pensamento ou alçados à categoria de ciência, a partir do século XIX, os tratados fisiognômicos acreditavam existir sutis harmonias entre o corpo e a alma. O rosto torna-se, então, seu alvo central. Lançam-se na pesquisa de “correlações entre as protuberâncias cranianas e as disposições psíquicas” (ECO, 1989, p. 45). Buscam marcas do divino, sua manifestação organizadora nos traços do rosto humano. No entanto, suspeições de toda ordem foram creditadas aos supostos princípios científicos da fisiognomia.

Apesar de não serem mais admissíveis em nosso tempo, esses primeiros tratados nos servem para ilustrar como o rosto tem sido um território comumente associado a especulações sobre individualidade, identidade, interioridade e subjetividade humana.¹²² Desde o Egito antigo, de acordo com Lótman (2000), o rosto retratado dos mortos adquiria uma dupla função de identificação: a jurídica e a mística. Com os mesmos atributos do Nome Próprio, funcionava como um documento que identificava as almas desnudas no momento de ingresso no novo mundo, além túmulo. No retrato e autorretrato pictórico, o rosto também é elemento de destaque. Na dinâmica de construção dessas imagens percebia-se uma forte ênfase dada aos traços faciais da figura humana, considerados dominantes de sentido e de expressividade (Lótman, 2000). Referindo-se à retratação pictórica, Le Breton (2012) aponta como uma de suas características aquilo que ele chama de “epifania do rosto”: “a nova

¹²¹ Para Barthes, a fotografia só poderia significar assumindo uma máscara: “a máscara é o sentido [...]. É por isso os grandes retratistas são grandes mitólogos” (BARTHES, 1984, p.58).

¹²² Para Le Breton (2012), a promoção histórica do homem como indivíduo único, singular, com um corpo exclusivamente seu e não mais visto apenas como mais um membro indistinto e inseparável da comunidade, do grande corpo social, passa pela individuação do rosto.

preocupação com a importância do indivíduo leva ao desenvolvimento de uma arte centrada diretamente na pessoa e suscita um afinamento da representação de seus traços, uma preocupação com a singularidade do sujeito, que os séculos precedentes tinham socialmente ignorado” (LE BRETON, 2012, p.66).

Já o processo fotográfico vem reconfigurar a problemática de sua representação. “O rosto humano era envolvido por um silêncio em que se repousava o olhar”, como nos diz Benjamin (1998, p.95), referindo-se, em tom nostálgico, àquele procedimento aurático de retratação característico do período primitivo do novo dispositivo. No entanto, o empreendimento fotográfico, em pleno desenvolvimento, vai aos poucos simplificando, acelerado e barateando sua captura. Para além do círculo restrito da representação burguesa oitocentista, utilizando princípios da fisionomia na área criminal, o rosto ganha uma abordagem diversa na prática retratista. Alphonse Bertillon, criminalista da Prefeitura de Paris, no final do século XIX, propõe um sistema global de identificação baseado na fotografia e na medição antropométrica.¹²³ Não havia preocupação com a valorização da expressão facial, nem com a pose como artifício de representação honorífica. Esse tipo de imagem fotográfica buscava, segundo Fabris, “objetividade informativa e exatidão por meio de um mapeamento sistemático dos traços distintos da fisionomia” (FABRIS, 2004, p.47).¹²⁴

Empenhado em estabelecer um sistema no qual os mais variados traços da aparência morfológica do rosto de uma pessoa pudessem ser codificados, Bertillon conferirá um significado diverso àquela identidade pessoal perseguida pela cultura ocidental desde o Iluminismo. A identidade tão almejada pela burguesia torna-se, então, identificação, processo de recenseamento social e modalidade de exclusão circunscrevendo anormalidades e desvios: “uma identidade sem alteridade fruto daquela figuração forçada, instaurada pela norma”.¹²⁵ (FABRIS, 2004, p.117).

¹²³ Sistema que movimenta três operações complementares: a da “fotografia (o doravante absoluto face/perfil, muito rigorosamente fotografado), da mensuração antropométrica (a medida em números de cada parte fixa do corpo: nariz, olhos, queixo, dedos, pés, orelhas, etc) e da sinalética do “retrato falado” (a descrição verbal dos elementos fisionômicos e das marcas corporais de todos os tipos)” (DUBOIS, 1993, p. 241).

¹²⁴ Assim se configurará o chamado retrato de identidade que terá a função de registrar “os traços característicos de um sujeito para afirmar não sua diferença e sim sua semelhança com um modelo previamente determinado a partir de normas precisas” (FABRIS, 2004, p.120).

¹²⁵ Fontcuberta nos diz que, em Bertillon, encontramos um precedente histórico da visão pan-óptica do ser humano que Michael Foucault se dedicou posteriormente a analisar. Técnicas ópticas-burocráticas que serviram e servem tanto para conhecimento como, principalmente, para repressão: “a representação do corpo vem se inscrevendo fotograficamente há um século em políticas de submissão, controle e disciplina, e chegamos a uma sociedade pan-óptica em que a paranóia da vigilância nos torna vítimas de câmeras que não cessam em nos enfocar [...]. Hoje, como antigamente, a câmera simboliza um poder que detecta e classifica os indivíduos para poder situá-los em sistemas classificatórios e organizativos complexos próprios das comunidades tecnologicamente avançadas” (FONTCUBERTA, 2010, p. 73).

Figura 19 – À esquerda, em pé, Alphonse Bertillon, 1890. À direita, ficha de identificação criminal



Fonte <<http://www.medienkunstnetz.de/works/bertillonage/>> e <<https://entretrejas.wordpress.com/2009/12/21/imagen-del-criminal-la-fotografia-judicial-alphonse-bertillon/>>

Fundo neutro, pose frontal e de semiperfil, focalização do rosto e, às vezes, das mãos. Preciso e conciso, é esse o código iconográfico que rege a captação desse tipo de retrato onde o rosto se estabelece como prova conclusiva em um processo de identificação. A tomada frontal é também traço distintivo nas imagens de Molder. Como tivesse se apropriado de parte da gramática desse tipo de representação, ele repete quase *ad infinitum* seu rosto, esvaziando-a e desconstruindo sua retórica primeira. Como se brincasse com suas identidades mais do que tentasse se apropriar de uma. A que se assemelharia, então, numa foto, o sujeito fotografado? Não àquele que se deixa fotografar, responde Soulages, porque “ele é incognoscível, inapreensível e, portanto, infotografável” (2010, p.99). Uma foto só se assemelha a outra foto, continua, nunca ao fenômeno visual visado.¹²⁶

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2011, p.13).

Descentrando o sujeito, Hall nos fala sobre o declínio das velhas identidades iluministas que estabilizaram o mundo. Uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno desmancha as certezas do homem cartesiano resultando nas identidades inacabadas,

¹²⁶ Sobre semelhança, fotografia e representação Soulages esclarece: “representar não é assemelhar-se. Isto é verdadeiro também para a fotografia: a foto representa o objeto a ser fotografado, mas não se assemelha a ele. A confusão entre representação e semelhança está na origem de muitos erros teóricos referentes a fotografia” (SOULAGES, 2010, p.100).

abertas e contraditórias do sujeito pós-moderno, diz.¹²⁷ Lugar privilegiado onde se localizam quatro sentidos humanos: a visão, a audição, o olfato e o gosto¹²⁸, o rosto estabelece-se como uma espécie de primeira marca de nossa identidade: “é único, porque não há dois rostos iguais, e é no rosto que nós reconhecemos o outro, e nos identificamos a nós próprios”¹²⁹ (MEDEIROS, 2000, p.73). Contudo, sua imagem representada, reconfigura-se constantemente, a partir de modificações históricas e culturais. Em meio a sintomas de descentramentos, deslocamentos e fragmentação do sujeito e de sua identidade, projeta-se ainda sobre ele e sobre o corpo, uma profusão de discursos em que o homem reflete sobre si. Molder não é alheio a isso: transforma seu corpo, transforma seu rosto. Em seus autorretratos, o torna espaço de ocorrência de seus discursos¹³⁰. Personagem, ator, e não indivíduo, ele não se cansa de sublinhar o caráter multifacetado da identidade. Aprecia a poética da fragmentação, da difusão e da metamorfose. Longe de buscar o espontâneo, lida com sua imagem por meio de uma chave teatral. Performatiza. Talvez para ele, quem sabe, “as fantasias e as máscaras digam mais de nós mesmos do que a nua epiderme tão ajustada ao nosso corpo” (FONTCUBERTA, 2010, p.97).

Tudo em Molder é fictício. Ele não se submete à ordem das formas pré-estabelecidas, nem pretende a conquista integral do visível. Em suas imagens de pretos espessos, Molder se expõe ao jogo de fabular identidades. A exposição é o lugar da política, diz Agamben (1996). Na base da política existe uma estética, defende Rancière (2005). Estética que não deve ser entendida como um sistema de formas determinando o que se dá a sentir, mas como um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e

¹²⁷ Hall aponta cinco grandes movimentos que precipitaram essas mudanças. Não iremos detalhar aqui cada um deles, mas julgamos apropriado citá-los. A primeira descentração importante acontece com o impacto causado pelo pensamento marxista no mundo. Seguem-se a ela, a descoberta do inconsciente por Freud, os tratados da linguística estrutural, os estudos de Foucault sobre a genealogia do sujeito moderno e sobre o poder disciplinar e, por fim, o impacto causado pelo feminismo nos movimentos sociais.

¹²⁸ Há a partir do século XV, segundo Le Breton (2012), uma transformação na geografia do rosto que implicará numa mudança na hierarquização dada aos órgãos de sentidos que ele comporta: a boca perde a posição anterior de lugar privilegiado, lugar da avidez, dos apetites insaciáveis, dos gritos das manifestações carnavalescas em praça pública que ligavam o homem a ideia do contato social, do comunitário, do holístico. Os olhos tornam-se, então, os órgãos onde se localizam o sentido que se tornará hegemônico na Modernidade: a visão. Essa migração de foco na estrutura do rosto humano onde os olhos seriam “os órgãos beneficiários da influência crescente da cultura erudita” em oposição à boca que representaria “a incadescência social, do carnaval e das festas populares” (2012, p.63) estaria, também, ligada ao germe do processo de individuação do homem que avançava na sociedade ocidental.

¹²⁹ Reinaldo nos diz que “mais do que qualquer outra parte do corpo, tendemos a privilegiar o rosto na identificação de nós mesmos ou no reconhecimento do outro. É pelo rosto que se dá o processo de socialização dos bebês com a mãe e com outros adultos. É pelo rosto que sorri, chora, expressa prazer ou a agonia da fome, medo ou dor, que se estabelecem as nossas primeiras formas de comunicação e vinculação” (2012, p.113).

¹³⁰ Para Fabris, múltiplas são relações que se estabelecem na tomada do retrato e do autorretrato fotográfico. Realidades complexas, ainda trazem a identidade como uma de suas questões centrais. Na atualidade, ambos remetam “ao corpo como espaço físico e como território para o qual convergem as pressões políticas, sociais e econômicas” (2004, p.173).

do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p.16). A política, ocupando-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, estabelece vinculações indissociáveis com a estética e, na partilha do sensível, segundo a concepção rancieriana, articulam regimes de identificação com a arte que postulam diferentes discursos sobre o mundo.¹³¹

Problematizando sobre as lógicas heterogêneas de regulação da distância representativa — diferentes formas da relação entre presença e ausência, sensível e inteligível, mostração e significação — Rancière propõe que, no seio do regime estético, a imagem não é mais a expressão de uma codificação: “não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam” (RANCIÈRE, 2012, p.22). Rompendo com o desdobramento ordenado de significações, com a relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa, com a hierarquia de temas, saberes e fazeres próprios do regime representativo, a lógica estética opera provocando roturas e torções nas configurações do visível. Embaralhado identidades e espaços: “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p.42).¹³²

Já dissemos que escolhemos nos posicionar frente à obra de Molder, também, a partir da ótica da *performance*. O termo atravessa vários caminhos, várias dimensões, indicando uma multidisciplinaridade de práticas e conceituações. Etimologicamente, a palavra deriva do latim *performare*, significando “dar forma”. Ancestralmente, o nascimento da *performance*, em sentido antropológico, estaria associado ao ato do homem se fazer representar, institucionalizando códigos culturais através de ritos e celebrações tribais (COHEN, 2002). Em francês antigo, tem sua origem nos termos *parformer* e *parfaire* com sentido de “dar a última mão, aperfeiçoar, perfazer”. Para Cohen, a tentativa de defini-la, delimitá-la, é tarefa difícil: é essencialmente anárquica, de experimentação, de fronteira. Segundo o autor, ela “se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira, enquanto origem e da segunda, enquanto finalidade” (COHEN, 2002, p.30). Com um sentido muito abrangente no domínio

¹³¹ Para pensar a partilha do sensível, a experiência do estar-junto no universo humano, Rancière propõe três regimes: o ético, o poético ou representativo e o estético. No regime ético, a arte não é identificada como uma instância autônoma. Nele, “o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2005, p.29). Isso impediria a arte de ser individualizada, afirma o autor. Sobre os demais regimes, já nos detemos em considerações feitas ao longo desse trabalho.

¹³² Seria nessa lógica representativa que, a nosso ver, se inserem a foto-sequência de Duane e os autorretratos de Molder.

da arte, para Patrice Pavis: “indica uma ação que é executada pelos artistas e que é também resultado dessa execução” (PAVIS, 2010, p.44).

Encenação e *performance* são termos apropriados pela prática teatral para explicar a mutação e evolução do fenômeno cênico. Ora se distanciam, ora se aproximam em respostas às várias crises de linguagem que o teatro vivenciou e vivencia. Grosso modo, a encenação, em sua origem, estaria ligada à simples passagem do texto para o palco. Posteriormente, assume um caráter mais sistemático, centrada na figura de um diretor que comanda, controla e dá sentido à representação. Já a *performance* invocaria uma nova maneira de fazer teatro. De forma global, estaria ligada à quebra do formalismo e das convenções do teatro clássico de organização aristotélica. Resgatando seu caráter originalmente dionisíaco e ritualístico, nega a técnica da encenação clássica ilusionista, a representação naturalista, comercial e pretensamente pedagógica do teatro tradicional. É linguagem de intervenção, modificadora de padrões. Lida com eles sob um novo ponto de vista, o plástico. Traz inovações à cena, introduz temas não dramaturgicos, abole o texto e a fala impostada.

Entendendo-a como um ato de presença onde há um comprometimento empírico de um ser particular em uma situação dada, materializando e atualizando a comunicação poética, Paul Zumthor (2007) lança reflexões sobre o universo conceitual da *performance*. O termo, segundo o autor, cobriria toda uma espécie de teatralidade onde se articulariam diversos elementos performanciais: “a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido” (ZUMTHOR, 2007, p.18). Compreenderia um momento decisivo em que esses elementos estabeleceriam conexões distintas e múltiplas e se cristalizariam em favor de uma percepção sensorial de um corpo totalmente engajado em uma ação.

Logo, a *performance* não atualizaria virtualidades apenas por meio da corporalidade: impõe-se para sua concretização, igualmente, a valorização do espaço. É manifestação não ligada unicamente a um corpo, o corpo de um ator-performer, mas relacionada, também, ao reconhecimento e constituição de um espaço de ficção: “tempo, lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor” (ZUMTHOR, 2007, p.41). Como expressão de uma noção aprofundada de teatralidade, propiciaria a emergência daquilo que o autor chama de situação performancial: espaço de criação cujo aspecto mais relevante é o da possibilidade de exploração de seu potencial ficcional e onde se estabelece o jogo de um sujeito com seu corpo em relação ao mundo e ao seu imaginário, resultando na transmissão de uma força energética e expressiva que Zumthor assume como *performance*.

Tais reflexões, emprestadas de Zumthor, poderiam ser aplicadas à fotografia e, mais especificamente, ao autorretrato fotográfico implicando compreendê-lo com um espaço ficcional propício para, em uma situação performancial, materializar uma mensagem poética? Acreditamos que sim. Em ato de reconhecimento, realização e materialização de uma virtualidade em uma atualidade de si, gerando efeitos de presença através de seu corpo ativo que transmite energia poética, Molder abre-se à criação por meio do performático: “algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (ZUMTHOR, 2007, p.31). Redimensiona a fotografia expandindo-a para uma plasticidade ligada mais à ordem do sensível, repleta de sentidos e significados renovados e atualizados na experiência vívida de sua autorrepresentação.

Como expressão cênica, o que estaria por trás da obra de Molder que o aproximaria da *performance*? Dela, ele traz o histrionismo, a teatralidade. Em sua prática de autorrepresentação, Molder incorpora uma intenção dramática, resgata uma ritualidade, reconfigura e recria espaços e estéticas tradicionais da figuração do rosto na fotografia. A tonicidade visual estetizada de seus autorretratos tem como medida a expressão, a apresentação, o acontecimento. Desenvolve neles um trabalho mais individualizado, centrado em suas idiossincrasias, é sujeito e objeto de sua arte. Produz uma marca e um estilo pessoal: como fotógrafo/*performer* desenvolve suas habilidades criativas e de condução do processo artístico. Nesse sentido, o autorretrato torna-se um lugar ideal para o exercício performático.

A relação performativa que se estabelece na configuração, preparação e realização de um evento fotográfico para a produção da imagem humana diria respeito, segundo Richard Shusterman (2012), a uma dimensão da fotografia comumente negligenciada.¹³³ Território complexo, de múltiplas possibilidades de apreciação e experiência artística e estética, ela não se reduziria ao seu aspecto material, como objeto físico e estático: a foto, produto final ao qual é comumente associada. Como processo performático, envolveria dimensões experienciais que intensificariam sua qualidade ritualística, dramática, e que demandariam habilidades somáticas¹³⁴ mais avançadas manifestadas por meio dos elementos centrais do

¹³³ A Fotografia constituindo-se *locus* de experiência estética real onde vários tipos de *performances* artísticas estão envolvidas seria, segundo o autor, campo ontologicamente complexo e difícil de ser demarcado (o início do processo performático poderia começar, inclusive, sem a presença do sujeito alvo da retratação, em um momento anterior de planejamento da sessão fotográfica), razão pela qual teria sido historicamente negligenciado em favor de uma estética do objeto e da referencialidade.

¹³⁴ Como habilidades somáticas (corporais) avançadas, o autor compreende: em relação ao fotógrafo, a habilidade de controlar a câmera (postura correta, equilíbrio, engajamento corporal e técnico com a máquina) e os aspectos materiais/composicionais da representação fotográfica (enquadramento, iluminação, conteúdo formal e expressivo, edição etc), além da habilidade de adquirir a confiança do retratado e estabelecer com ele um jogo comunicativo em linguagem corporal. Em relação ao sujeito fotografado: sua capacidade de superar a estranheza

contexto fotográfico: fotógrafo e sujeito fotografado. A *mis-en-scène* do fotógrafo com sua câmera e com o sujeito retratado; a assumida pelo sujeito fotografado em autoapresentação diante da câmera ou em sua comunicação com o fotógrafo; numa coreografia de poses e gestos, transformariam o palco circunscrito da situação fotográfica, transfigurando-a em um acontecimento experiencial performático.

Obscurecido pela fotografia como objeto, o processo experiencial compreendido como a habilidade somática e estética necessárias para a concretização do processo performático na fotografia, sugerido por Shusterman, é percebido na construção da obra de Molder. Apesar de em sua reflexão o autor considerar o fotógrafo e o sujeito fotografado como pessoas distintas, elas podem, contudo, serem condensadas na mesma pessoa que exerce duplamente tais papéis e funções em autorretratação. Nesse sentido, Molder demonstra habilidades somoestéticas observadas tanto na condução dos aspectos materiais e formais do processo como na forma em que se mostra à câmera utilizando o espaço fotográfico em atividade performática, em uma *mis-en-scène* onde é sujeito que posa, dramatiza e intensifica a experiência. Pose que não lhe submete a uma abstração. Que não se constitui apenas em um enquadramento geral de uma condição humana. Em suspensão, apresenta-se como um instante privilegiado, como um momento de intensidades em que ele, como operador ativo, em *performance*, desafia o caráter estático de suas imagens parecendo animá-las, dar-lhes movimento ao inserir seus rostos luminosos em um entre lugar onde nunca há repetição sem diferença. Dramatização¹³⁵ para colocar-se em uma “moldura intensificadora e assim nos dar uma sensação de realidade aumentada ou vivacidade” (SHUSTERMAN, 2012, p.72).¹³⁶

Na autorrepresentação fotográfica observamos, também, uma particularidade típica da *performance*: “a ambiguidade entre a figura do artista performer e de uma personagem que ele represente” (COHEN, 2002, p.58). Isso implica em posicionar-se em um estado de máscara e na construção de personas. O artista performático construiria personas distantes dos personagens clássicos estruturados dramaturgicamente a partir de um processo

da pose e organizar-se somaticamente diante da câmera e do fotógrafo, estilizando a si mesmo com um toque de teatralidade, em uma imagem que lhe seja ao mesmo tempo eficiente e atraente.

¹³⁵ Para Shusterman (2012), a fotografia não poderia ser caracterizada como uma linguagem pura já que outras linguagens ajudaram a engendr-la. Reafirma-nos ele, que sua história demonstra ter ela, em suas origens, fortes conexões com o teatro: Daguerre teria feito experiências com imagens em um teatro de panorama animado por luz e movimentos; já Baudelaire a associava a uma teatralização empobrecida que insultava a nobre arte dos atores, onde anônimos encenavam uma representação idealizada de si em poses e trejeitos considerados por ele abomináveis reproduções de gestos artísticos (como já mencionamos anteriormente). No entanto, Shusterman a vincula ao teatro a partir de outro ponto de vista: compreende fotografia como processo dramático que instaura o performático, colocando-se com local de experiência artística e estética.

¹³⁶ Nessa mesma perspectiva, Rouillé comenta que o enquadramento fotográfico deixa de ser uma superfície de poses estáticas para se “transformar em operador de um processo de captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui o mundo das coisas” (2009, p.91).

de introjeção. Conforme Cohen, elas surgiriam como arquétipos, mais próximos a uma máscara-ritual do que a personagens realistas. É o que nos sugere essas figuras masculinas solitárias, isoladas dentro dos limites bidimensionais da imagem nas autoficções de Molder.

Como uma linguagem de fronteira, a *performance* incorpora elementos de outras expressões, é multidisciplinar. Sempre instigada por novas tecnologias e linguagens artísticas, aproxima-se da fotografia. É atraída tanto pelas possibilidades de seu dispositivo técnico como pelo seu potencial expressivo, propício à reinvenção de papéis. Como arte essencialmente transformadora, a perspectiva da *performance* alinha-se à da fotografia-expressão e nos posiciona de um modo diferente diante da fotografia. Ambas incitam uma reelaboração do olhar e uma reestruturação do processo fotográfico não mais restrito às convenções e enunciados do documento. Lançar um olhar sobre essas questões foi o exercício reflexivo que procuramos praticar aqui.

6 EPÍLOGO

‘Imagens’ [...] imenso poema que põe numa comunicação sem limites as artes e os suportes, as obras de arte e as ilustrações do mundo [...] é preciso olhar mais de perto o jogo dessas trocas. (RANCIÈRE, 2012, p.41).

Concluiremos brevemente nossas questões. A fotografia não é um meio neutro. É fato. Contudo, é a ferrenha defesa desse argumento — originário de uma ideologia realista e seu desejo histórico de reproduzir, copiar e conservar o mundo — que possibilitará que ela, a princípio, prospere. Talvez não tivesse havido a fotografia sem a crença nele, considera Soulages. Argumento que animará uma doutrina e uma prática que, embora inicialmente necessárias, acabarão tornando-se imperialistas. Acabarão confundindo “a condição de possibilidade de um nascimento com condição de possibilidade de funcionamento — em outras palavras começo e essência” (SOULAGES, 2010, p.109). Acabarão ocultando que a fotografia “não é da ordem do mesmo, mas do outro” (*Ibidem*, 2010, p.109). Que: “toda foto é foto de um ponto de vista particular, ao mesmo tempo no tempo, no espaço e na maneira de envolver o objeto a ser fotografado” (*Ibidem*, 2010, p.302). Que ela indica, veementemente, a existência de um jogo que descontextualiza fatos, objetos e sujeitos; que estabelece hiatos temporais, espaciais e imaginários e tensões e pulsões entre fotógrafo e fotografado. Acabarão esquecendo que a fotografia intervém gerando “a ficção — “o isto foi encenado” — e não a reprodução — “o isto existiu” (*Ibidem*, 2010, p.329). E mais. Que: “por poder induzir em erro ou em ficção é que a fotografia pode ser uma arte, e não por ser mimética; mais ainda, ela pode criar artes fictícias” (*Ibidem*, 2010, p.329)

A ideologia realista, essa madrinha da fotografia, acaba, por fim, tornando-se uma madrinha sufocante, constata Soulages. É preciso livrar-se dela! Defende com veemência. Mas será necessário rejeitá-la completamente? Categórico, enfático, o autor parece-nos, aqui, elevar o tom de suas reflexões dando-lhes contornos mais extremados. Intriga-lhe a necessidade — para ele, obsessiva e neurótica — da doutrina realista de acreditar numa realidade imóvel, imobilizada para sempre: de acreditar no real. E intriga-lhe mais vê-la, ainda hoje, animando as práticas fotográficas: continuou-se e continua-se a fotografar como se nenhuma crítica ao realismo tivesse, ainda, sido feita, diz. O afã de esclarecer melhor a natureza da fotografia e o desejo de fugir daquilo que chamava de ontologia imobilista, talvez justifiquem esse seu tom mais intenso, acreditamos.

Não esqueçamos, porém, que as imagens nunca se apresentam como realidades simples, como assegura Rancière (2012). São, “antes de mais nada operações, relações entre o

dizível e visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2012, p.14). São potências de afecção:

[...] a potência da singularidade (o *punctum*) da imagem obtusa; o valor de ensinamento (o *studium*) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases. (RANCIÈRE, 2012, p.41).

Rouillé também pondera: privilegiar ou restringir a fotografia a uma única de suas dimensões — no caso, a dos discursos da mimese e do índice que a encerram nos limites do dispositivo técnico — seria uma redução grosseira. Da ordem do duplo pertencimento, as imagens fotográficas “oscilam perpetuamente entre a ciência e a arte, entre a referência e a composição. Nunca estão uma sem a outra, mesmo que uma e outra ocupem partes variáveis segundo as práticas” (ROUILLÉ, 2009, p.204). Sim, a imagem se ancora nas coisas: “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” como pensava Benjamin (1987, p.94). Mas não se limita a elas, retém muito mais, lembra Rouillé, os eventos incorporais: “problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades” (*Ibidem*, 2009, p.202). E encerrando suas ponderações, afirma:

Que a fotografia tem a ver não apenas com o mundo físico e material das coisas, mas, também, com o mundo imaterial dos eventos não existentes é uma evidência compartilhada por todos aqueles que, mesmo na área documental tentam livrar-se do jugo da representação. (ROUILLÉ, 2009, p.204).

Buscar um para si um novo programa “mais sensível aos processos do que a impressão; às problemáticas do que a constatação; aos eventos que as coisas” (ROUILLÉ, 2009, p.163). Essa é a real tarefa que se impõe à fotografia! Mas como? Vejamos o que dizem nossos principais interlocutores.

Para Soulages, abrindo-se à ficção, abraçando outros pontos de vista, outras linguagens, enriquecendo seu imaginário. Permitindo-se ir além da cansada crença em uma verdade sobre o real e sua vontade de ter a imagem fixa daquilo que se acredita ver. Ampliando sua capacidade expressiva indo em direção às infinitas visibilidades da vida e do mundo que são potencializadas na experiência da invenção e do jogo. Da encenação. Indo além da vontade de desesperadamente fixar o instante e tentar, como arte, imortalizá-lo. Para Rouillé, prestando mais atenção e levando mais em conta àquilo que ele chama de refugos das concepções essencialistas: a imagem, o autor e o outro. Sua fotografia-expressão vem reafirmar a força desses operadores, obscurecidos pelo mito documental, que fazem “a

imagem transbordar ultrapassando os limites do registro” (ROUILLÉ, 2009, p.168). É o que propõem, em linhas gerais, os dois autores. Quem sabe, operando todas essas torções em si mesma e no visível buscando retomar seus laços primitivos com o teatral e, com ele, estabelecer trocas cada vez mais íntimas e estreitas, é o que propomos.

Reforçando a convicção em nossa proposta, encontramos auxílio em Iuri Lótman, no próprio Soulages, e em Rancière. Conforme Ramos et al. (2007), Lotman propõe duas possíveis vias de desenvolvimento na cultura: através de processos graduais e processos explosivos. Proposição apresentada metodologicamente em dois momentos distintos que operariam, no entanto, simultaneamente. A arte, um dos ambientes ideais para hibridismos, seria terreno fértil para choques explosivos. Lugar de encontros imprevisíveis entre diversidades, revelando novos deslocamentos e novas configurações. Lugar de processos explosivos que criam o novo. Já Soulages defende que faz parte da natureza da linguagem fotográfica estar aberta à hibridização e à impureza: “a abertura da fotografia para as outras artes não é um acidente, mas uma de suas potencialidades” (SOULAGES, 2010, p.140). Por fim, Rancière averiguando sobre o destino das imagens hoje, numa sociedade delas saturada, onde se esboça um esgotamento da estética da representação, afirma: o que se pode chamar propriamente de destino das imagens se configurará num contexto em que se tecem solidariamente o “entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida” (RANCIÈRE, 2012, p.27).

Parece-nos mais que justo deixar as últimas palavras dessa dissertação para quem acendeu em nós o entusiasmo por empreender essa aventura acadêmica: François Soulages. Há alguns poucos anos, quando um desses movimentos inexplicáveis da vida nos colocou em contato com seu livro, *“Estética da Fotografia: perda e permanência”*, seu conceito do “isto foi encenado” de imediato nos seduziu com uma possibilidade não só de refletir sobre o campo ontológico e epistemológico do fotográfico, mas também de poder fazer isso a partir de um olhar teatral. Olhar que implicasse reconhecer que uma condição performativa atravessa essas duas linguagens, borrando suas fronteiras e os contornos nítidos de suas essências programáticas e atributos técnicos. Esperamos que nossa contribuição, mesmo que no âmbito do introdutório, não tenha sido totalmente trivial. Que a sensibilidade que se espera daquele que se abre ao jogo, à aventura, tenhamos conseguido tangenciar.

A fotografia não só reúne todas as artes, mas principalmente as integra em si, alimenta-se delas: nada pode escapar à fotografia - a vida quotidiana, as artes, as paisagens, os retratos, etc. [...] Tudo pode se tornar fotográfico. A fotografia é a arte

dessa totalidade que ela pode metamorfosear num mesmo movimento em ficção (fotográfica) e em arte (fotográfica). (SOULAGES,2010, p.328).

Eis o fim. Cai o pano. Nada garante que continue assim. Desdobramentos futuros são incógnitas, mas serão sempre bem vindos!

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. Il Volto. In: **Mezzi senza fine. Note sulla politica**. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. Disponível em: < <http://murilocorrea.blogspot.com.br/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html>>. Acesso em: 05 dez. 2014.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas/SP: Papirus, 1993.
- _____. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2006
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- _____. **Teatro das formas animadas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Escritos sobre Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BASTOS, Maria Teresa Ferreira. **Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico**. 2007. 244 f. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2007.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la imagem**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DOBAL, Susana. Ficção e encenação na fotografia contemporânea. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). **Fotografia Contemporânea – Fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa dos Museus, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

_____. Entrevista com Marieta Ferreira. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº34, p.139-156, jul/dez, 2004. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2221/1360>>. Acesso em: 09 jun. 2014.

ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ERTEM, Fulya. The pose in early portrait photography: questioning attempts to appropriate the past. **Image and Narrative**. [S.l.]: Online Magazine of the visual narrative, Vol. VIII, issue 1, 2006. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2013. Não paginado.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Fotografia e Arredores**. Florianópolis: Letras Contemporânea, 2009.

_____. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fortes, 2011.

FLUSSER, Vilém. Do Espelho. In: **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/57238668/Do-Espelho-Vilem-Flusser>>. Acesso em: 30 out. 2014, p. 67-71.

_____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2010.

_____. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2010.

GONÇALVES, Osmar. Desvirtuar a câmera, virtualizar a imagem: o lúdico na fotografia contemporânea. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). **Fotografia Contemporânea – Fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa dos Museus, 2013.

HALL, James. **The self-portrait. A cultural history**. New York: Thames & Hudson Ltd, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 2011.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo:

Perspectiva, 1980.

KOSSOLAPOW, Line. **Art – Theraphies – Communications Vol.III**. London: Lit Verlag Müste, 2005.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Denilson. Entre a Literatura e o Cinema. In: Maria Esther Maciel; Sabrina Sedlmayer. (Org.). **Textos à Flor da Tela. Relações entre Literatura e Cinema**. 1ªed. Belo Horizonte: Núcleo de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

_____. Encenações Minimalistas e Pós-Dramáticas do Comum. In: **No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LOTMAN, Iuri. El retrato. In: **La semiosfera III. Semiótica de Las Artes y de la cultura**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

_____. **La semiosfera I. Semiótica da cultura e del texto**. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

MACHADO, João Nuno Sales. **A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente**. Lisboa: Caledoscópio, 2005.

MADDOW, Ben. Faces. **A narrative history of the portrait in photography**. Boston: New York Graphic Society, 1977.

MAGALHÃES, Angela.; PEREGRINO, Nadja F. **Fotografia no Brasil: Um Olhar das Origens ao Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e Narcisismo: o autorretrato contemporâneo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

NÖTH, Winfried. Iúri Lótman: Cultura e suas metáforas como semiosfera auto-referenciais. In: MACHADO, Irene (org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007.

PAULI, Lori. **Acting the part. Photography as theatre**. Canada: Merrelli Publishers Limited, 2006.

PAVIS, Patrice. **A encenação teatral contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

POMMIER, Édouard. **Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières**. Paris: Gallimard, 1998.

RAMOS, Adriana Vaz et al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, Irene (Org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O desentendimento – política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Fontes, 2012.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org). **Nietzsche, Deleuze, Arte e Resistência**. Fortaleza: Forense Universitária, 2007. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera_que_a_arte_resiste_a_alguma_coisa_ranciere.pdf>. Acesso em: 01 out. 2104, p.1-14.

REINALDO, Gabriela. Caras em profusão – o que nos dizem as imagens do rosto? In: GERBASE, Carlos, PELLANDA, Eduardo Campos e TONIN, Juliana (Orgs.). **Meios e mensagens na aldeia virtual**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

Retrato. Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=364>. Acesso em: 01 jul. 2013. Não paginado.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

ROUBINE, Jean-Jaques, **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etinne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**. Goiânia, v.10, n.1, p. 151-164, jan/jun 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/23089/13635>>. Acesso em: 21 out. 2014.

_____. (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SHUSTERMAN, Richard. **Photography as performative process**. [S.l.]: The journal of aesthetics and art criticism - The American Society of Aesthetics. P. 67-77, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/3125165/_Photography_as_Performative_Process_>. Acesso em: 12 dez. 2013.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

SOUSA, Pedro de. O espelho de Flusser. In: BERNARDO, Gustavo (org). **A filosofia da ficção de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2011.

STRINDBERG, August. **The photographer and philosopher**. [S.l.: s.n], 1903. Disponível em: <<http://in-midsummer-days-and-other-tales.t.ebooks2ebooks.com/19.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014, p.1-2.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo-1839/1889**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de Normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 2013.

VASQUEZ, Pedro Afonso. **Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.