

Autorretrato: a fotografia em *performance*

Self Portrait: The photography in performance

Osmar Gonçalves dos Reis Filho¹
Isabelle de Moraes²

RESUMO

O objetivo deste artigo é problematizar o autorretrato fotográfico. Para tanto, buscaremos compreender esta prática de representação articulando-a aos conceitos de performance e de fotografia-expressão, proposto por André Rouillé. A análise de algumas imagens extraídas da obra do fotógrafo português Jorge Molder nos ajudará na estruturação das ideias propostas, estabelecendo diálogos neste exercício reflexivo em que nos lançamos. Além de reflexões de ordem teórica e estética, este trabalho abordará aspectos históricos da fotografia no sentido de contextualizar algumas mudanças centrais em seus períodos, escolas e estilos.

Palavras-chave: autorretrato fotográfico, *performance*, fotografia-expressão.

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss the photographic self portrait. Therefore, we sought to understand such practice of representation by linking it to the concepts of performance and photography-expression, proposed by André Rouille. The analysis of some images extracted from the work of the Portuguese photographer Jorge Molder will help us in the structuring of ideas proposed, establishing dialogues in this reflective exercise in which we launched ourselves. In addition to theoretical and aesthetic reflections, this paper will address historical aspects of photography in order to contextualize some key changes in their periods, schools and styles.

Keywords: photographic self portrait, performance, photography-expression.

*“Quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto.
Essa volta do olhar para si mesmo, me coloca em cena”*

Jean-Louis Comolli

*“O rosto é o estado de exposição irremediável
do homem e, ao mesmo tempo, sua dissimulação”*

Giorgio Agamben

“A ficção é a única realidade”

Vilém Flusser

Introdução

“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 quer nos dizer, nessa metáfora, que a elaboração de uma narrativa ficcional se daria de

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Av. da Universidade, 2762, 60020-181, Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: osmargoncalves@hotmail.com

² Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará. Av. da Universidade, 2762, 60020-181, Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: isabellede Moraes@yahoo.com.br

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. A *performance*, aqui, agiria afetando e expandindo seu movimento autorreferencial. Essas seriam as proposições que pretendemos discutir neste artigo, articuladas a algumas imagens extraídas da obra do fotógrafo português Jorge Molder.

O olhar que direcionamos a um objeto artístico está impregnado do nosso repertório cultural, intelectual e sensível: entrecruzamento de instâncias e experiências de vida. O suporte de uma formação acadêmica em Artes Cênicas e de uma vivência com a fotografia foram motivadores da abordagem que escolhemos para pensar nosso objeto. Invocamos, para isso, o conceito de *performance*, que, segundo Cohen (2002), apoia-se na imagética e na exploração de recursos cênicos. A fotografia-expressão proposta por André Rouillé (2009) será outro ponto de partida para a construção do nosso ponto de vista. Nela, 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. Assumidamente em uma postura estética, ele as constrói criativamente, sem compromisso com os ideais de objetividade, veracidade e credibilidade atribuídos à fotografia documental³. A eles, outros olhares decerto serão acrescidos ao longo desse percurso.

O autorretrato fotográfico

Mobilizando necessidades autorreflexivas, narcísicas 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, contudo, muitas vezes categorizado como subgênero pictórico ou fotográfico, atrelado ao desenvolvimento da escola retratística. Na produção contemporânea, o movimento autorreferencial se expande, é múltiplo. Sai

do domínio das artes plásticas e da fotografia e alcança repercussão significativa em áreas como a literatura, a dança e o teatro.

Conta-nos Comolli (2008) 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” (Comolli, 2008, p. 83).

Debruçando-se sobre essa estrutura relacional no autorretrato pictórico, Philippe Dubois (1993) 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 nesse tipo de autorrepresentação, jamais se concretizaria. A superação dessa lógica paradoxal, de acordo com Dubois, seria solucionada por meio da instantaneidade do processo fotográfico: reduzindo a duração do ato de captação e de inscrição e congelando as duas instâncias da representação por inteiro, em um ato único.

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 dife-

³ A fotografia-documento, para Rouillé, referir-se-ia 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.

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

Dentre eles, na Inglaterra, Wiliam 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 independentemente da qualidade da reprodução que cada técnica oferecia e do uso a que cada uma se destinou⁴, 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 1). 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 fotografia. Teria surgido, assim, o primeiro autorretrato fotográfico⁵ Sabe-se, contudo, amparados nas afirmações de Dubois, ser a tradição da autorretratação extremamente desenvolvida na fotografia: “não existe praticamente um fotógrafo importante que não tenha voltado contra ele sua caixinha negra” (Dubois, 1993, p. 128).

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



Figura 1. Autorretrato de um Homem Afogado, de Hyppolyte Bayard.

Figure 1. Self Portrait of a Drowned Man, Hippolyte Bayard.

refere a outro período da fotografia ocorrido no primeiro decênio após sua descoberta, anterior à sua fase de industrialização, quando 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 exposições⁶. Tais procedimentos teriam conseguido proporcionar um valor mágico e aurático ao processo fotográfico em sua primeira fase⁷,

⁴ 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, caracterizariam-se pela indefinição de contornos e pelo desfocado (*flou*) sendo incorporados a uma prática fotográfica alternativa, ligada à criação e aos artistas.

⁵ As pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Fõnseca Peregrino, em “Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo” (p. 125), afirmam ter sido Bayard o primeiro a produzir um autorretrato fotográfico.

⁶ 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.

⁷ 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.

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 em uma configuração inteiramente performática de construção de imagem: observada tanto na maneira como usa o aparato fotográfico como seu próprio corpo. Orientando-se de forma 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 expressão⁸.

O termo *performance* traz, em si, referências a 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”. Com um sentido muito abrangente no domínio da arte, grosso modo, segundo Patrice Pavis, “indica uma ação que é executada pelos artistas e que é também resultado dessa execução” (Pavis, 2010, p. 44).

Seria, então, nesse sentido, que o autorretrato de Bayard ofereceria 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 ideia de ação, associada à fotografia, estaria relacionada com uma representação não no sentido mimético, mas compreendida com uma apresentação: “imagem que “apresenta a apresentação” [...] que executa a *performance* renunciando a uma conexão estável e definitiva entre ela e o referente” (Ertem, 2006, s.p., tradução nossa), revelando infinitas possibilidades de revelar 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 ritualisticamente¹⁰ suas questões e utiliza a fotografia para se autorrepresentar em um evento ficcional construído e realizado fora da caixa cênica, destinada, tradicionalmente, às encenações.

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 na qual 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 através do corpo: impõe-se para sua concretização, igualmente, a valorização do espaço. Nesse sentido, ele aprofunda a

⁸ 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 que preexiste 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” (Rouillé, 2009, p. 136).

⁹ O autor 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*, esse “apresentar a apresentação” não buscaria tornar presente o que está empiricamente ausente, mas revelar uma presença, o estar presente, pela própria presença em uma espécie de acontecimento (Ertem, 2006).

¹⁰ Refletindo sobre poesia e *performance*, Paul Zumthor (2007) afirma serem ambas constituídas pela qualidade do rito. Emergência, reiterabilidade e reconhecimento seriam características da *performance* que a aproximaria de uma experiência ritualística que diferiria das antigas práticas religiosas apenas pela ausência do sagrado.

noção de teatralidade vendo-a como uma 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). A teatralidade propiciaria, então, 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 no qual 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 como um espaço ficcional propício para, em uma situação performancial, materializar uma mensagem poética. 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, Bayard 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 expandido-a para uma plasticidade ligada mais à ordem do sensível, repleta de sentidos e significados renovados e atualizados na experiência vivida de sua autorrepresentação.

Aproximações: máscara, rosto, *performance* e fotografia-expressão

Importante historiador e crítico de arte, André Rouillé nos oferece, em seu livro “A Fotografia – entre Documento e Arte Contemporânea”, uma reflexão aprofundada sobre o estatuto fotográfico desde sua invenção. Deslocando-se das tradicionais abordagens ontológicas e essencialistas da fotografia – em sua

opinião, encarceradoras, reducionistas¹¹ e já discutidas à exaustão – ele 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).

Rouillé estabelece, inicialmente, duas categorias para analisar a fotografia como produtora de realidades: a fotografia-documento e a fotografia-expressão. A fotografia nasce 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 representações 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” (Rouillé, 2009, p. 16). Nesse contexto, motiva discursos que lhe atribuem funções meramente utilitárias. Apoia-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 70, no século passado. Os enunciados da fotografia-documento se colocam, assim, em prol dos referentes: o sentido estaria nas coisas e nos estados das coisas. Pretendendo ser um 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

¹¹ 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 e 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).

por novas condições de produção e uso de imagens, e a fotografia abre-se mais no sentido da expressão¹².

Mudanças profundas instauram-se nos procedimentos e produções fotográficas na sociedade da informação. Impõe-se à fotografia instaurar 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. Contudo, 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.

Fotógrafo de nacionalidade portuguesa, Jorge Molder nasce em Lisboa, no ano de 1947. Completando seus

estudos acadêmicos em Filosofia, opta, contudo, por 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 autor representativo, a apresentação seriada é outro eixo estruturante de grande parte de sua obra. Entretanto, suas séries não se constituem narrativas tradicionais, fechadas em si mesmas. Ensejam, ao contrário, uma infinidade de combinações e interpretações possíveis. Diz-nos Soulages sobre elas: “uma mesma obra desse fotógrafo pode ser recebida isoladamente e, ao mesmo tempo, ser apresentada em conjuntos diferentes” (Soulages, 2010, p. 191).

Assim, escolhemos nos deter apenas em algumas imagens de seu trabalho retiradas das séries T.V. e Nox (Figuras 2 e 3). 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 em uma explosão de subjetividade, insere a força de sua autoria, atualiza e transforma a escrita fotográfica. Lança-se, também, em um jogo em que coloca em cheque as regras impostas pelo mito da objetividade e da transparência 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). Em uma 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.

Persegue-nos, seu rosto magro, de traços fortes e marcantes, sucessivamente duplicado, tomando as imagens de várias formas. Entretanto: “Molder não se repete: ele joga com a repetição” (Soulages, 2010, p. 193). A reiterabilidade¹³, segundo Zumthor (2007), seria um

¹² Não há, segundo o autor, 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 seria uma característica peculiar e indissociável da fotografia, 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.

¹³ 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 reflexivos, reconhece ser ela da ordem da *performance*, sendo originalmente entendida como a repetição de uma ação visual.



Figura 2. Série T.V. (1996).
Figure 2. T.V. Series (1996).

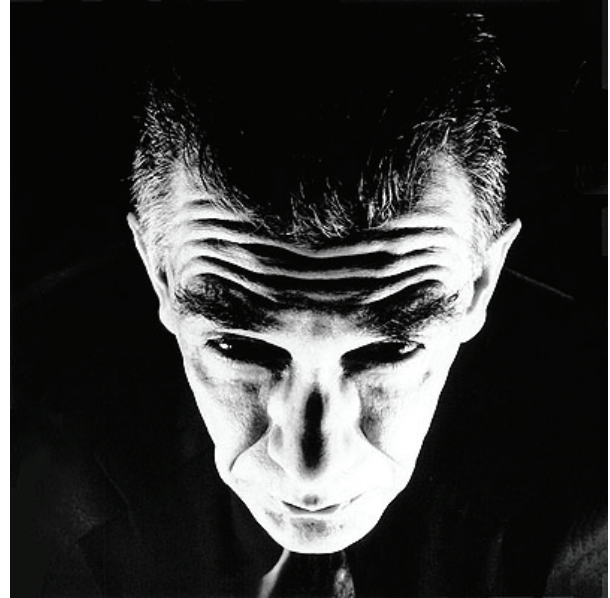


Figura 3. Série Nox (1999).
Figure 3. Nox Series (1999).

comportamento 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 em que um discurso poético é proferido. Ritualizando a linguagem por meio da reiterabilidade não redundante, dentre outros aspectos, 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 algo¹⁴. 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 em uma exploração performática de si e o reconfigura a partir de expressões

diminutas que, em primeiro plano, se agigantam. A luz, de altos contrastes, em meio a uma dramática saturação de negros, o insere em sua autoficção e lhe confere destaque, aura de personagem. Personagens que ele parece construir não de forma interiorizada ou distanciada, mas por meio de uma fisicalidade solitária e concreta revelada em expressões dilatadas, precisas, desenhadas cuidadosamente. Mas esse rosto que parece rasgar a luz é 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, usadas no rosto e no corpo, era utilizada pelo homem primitivo como camuflagem de 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 da máscara nos primórdios da humanidade, contudo, vai se transformando. De acordo

¹⁴ Segundo Medeiros (2000), Molder afirma não se reconhecer em suas fotos, estabelecendo um jogo de reconhecimento/desconhecimento que caracterizaria a performatividade na fotografia. Jogo da multiplicação das representações do Eu que estaria ligado à angústia da morte, de acordo com Freud. Logo, o envolvimento de Molder com temas ligados à duplicidade, à fratura e ao reaparecimento transfigurado de si, em suas imagens, seria uma estratégia subjacente de recusa da morte.

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 e 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 plateia 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, criar-se-ia 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 personas¹⁵. Nessa 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 conceitos, fatos e expressão.

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 fisionomia era firmemente convicta. Entendidos como uma convicção natural do pensamento ou alçados à categoria de ciência, a partir do século XIX, os tratados fisionômicos 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 fisionomia.

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 à especulações sobre individualidade, identidade, interioridade e subjetividade humana¹⁶. 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 pictórico, o rosto também é elemento de destaque. Na dinâmica de construção desse tipo de imagem, perceber-se-ia uma forte ênfase dada aos traços faciais da figura humana, considerados dominantes de sentido e de expressividade (Lótman, 2000). Referindo-se à retratação pictórica e, posteriormente, à fotográfica, Le Breton (2012) sugere como uma de suas características aquilo que ele chama de “epifania do rosto”: “a nova 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 da representação do rosto humano: simplifica, acelera e barateia sua captura. Teria sido Félix Nadar o

¹⁵ 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, no qual 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 dramático.

¹⁶ 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.

primeiro fotógrafo a retratar o rosto humano por meio da fotografia. Haveria em seus retratos uma intenção estética, artisticamente personalizada, construída em função da fisionomia do modelado. Neles, “o rosto humano era envolvido por um silêncio em que se repousava o olhar”, como nos diz Benjamin (1987, p. 95), referindo-se, em tom nostálgico, a um procedimento aurático de retratação na fotografia, em seus primeiros anos. De outro lado, utilizando princípios da fisiognomia na área criminal, o rosto ganha uma abordagem diversa na prática retratista. Alphonse Bertillon, no final do século XIX, propõe um sistema global de identificação baseado na fotografia e na antropometria. Não havia preocupação com a valorização expressão facial nem com a pose como artifício de representação honorífica, presentes no retrato burguês. 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).

Lugar privilegiado onde se localizam quatro sentidos humanos: a visão, a audição, o olfato e o gosto¹⁷, 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” (Medeiros, 2000, p. 73). 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. Conduzindo sua obra fotográfica de modo performático, torna-os espaços de ocorrência de seus discursos.

Escolhemos nos posicionar frente à obra de Molder, também, a partir da ótica da *performance*. No entanto, uma tentativa de defini-la, delimitá-la, é tarefa difícil: ela é essencialmente anárquica, de experimentação, de fronteira. Segundo Cohen, 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). No 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.

Encenação e *performance* são termos apropriados pela prática teatral para explicar a mutação e a evolução do fenômeno cênico. Ora se distanciam, ora se aproximam em respostas às várias crises de linguagem que o teatro viveu e vivencia. No entanto, grosso modo, a encenação, em sua origem, estaria ligada à simples passagem do texto para o palco. Posteriormente, assume-se dentro de um caráter mais sistemático, tendo a representação centrada na figura de um diretor que comanda, controla e dá sentido à peça. Já a *performance* invocaria uma nova maneira de fazer teatro: nega a técnica da encenação clássica ilusionista, a representação naturalista, comercial e pretensamente pedagógica do teatro tradicional; é, então, linguagem de intervenção e 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. Mas o que estaria por trás da obra de Molder que o aproximaria da *performance*?

A *performance* atravessa caminhos diversos, mas, como expressão cênica, algumas de suas características podem ser observadas nas imagens de Molder. 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 idiosincrasias, 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 de produção da imagem humana diria respeito, segundo Richard Shusterman (2012), a uma dimensão da fotografia

¹⁷ 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 afeição, 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 incandescência social, do carnaval e das festas populares” (Le Breton, 2012, p. 63) estaria, também, ligada ao germe do processo de individuação do homem que avançava na sociedade ocidental.

comumente negligenciada¹⁸. Território complexo, de múltiplas possibilidades de apreciação e experiência artística e estética, ela não se reduziria ao seu aspecto material de 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 somáticas¹⁹ mais avançadas manifestadas por meio dos elementos centrais do 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 comunicação com o fotógrafo; em uma 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, ser condensadas na mesma pessoa que exerce duplamente tais papéis e funções em autorretratação. Nesse sentido, Molder demonstra habilidades como estéticas 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: “dramatiza²⁰ coisas ao colocá-las em uma moldura intensificadora e assim nos dar uma sensação de realidade aumentada ou vivacidade” (Shusterman, 2012, p. 72).

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 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.

Considerações finais

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.

¹⁸ 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 um estética do objeto e da referencialidade.

¹⁹ 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 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.

²⁰ Para Shusterman (2012), a fotografia não poderia ser caracterizada como uma linguagem pura, mas sim marcada por outras linguagens que ajudaram a engendrará-la. Nesse sentido, em sua história, a Fotografia demonstraria ter tido, desde 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 associava a Fotografia a uma teatralização empobrecida que insultava a nobre arte dos atores, onde anônimos encenavam com suas poses e trejeitos (que ele considerava, de acordo com Ertem (2006), abomináveis reproduções de gestos artísticos) uma representação idealizada de si. No entanto, Shusterman a vincula ao Teatro a partir de uma outra perspectiva: compreende Fotografia como processo dramático que instaura o performático, colocando-se com local de experiência artística e estética.

Referências

- AMARAL, A.M. 2004. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo, Editora SENAC, 161 p.
- AMARAL, A.M. 1996. *Teatro das formas animadas*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 321 p.
- BELTING, H. 2007. *Antropologia de la imagem*. Buenos Aires, Katz Editores, 321 p.
- BENJAMIN, W. 1987. Pequena história da fotografia. In: W. BENJAMIN, *Obras Escolhidas, Vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, p. 91-107.
- COMOLLI, J.-L. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 373 p.
- COHEN, R. 2002. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 184 p.
- DUBOIS, P. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 362 p.
- ERTEM, F. 2006. The pose in early portrait photography: questioning attempts to appropriate the past. *Image and Narrative. Online Magazine of the visual narrative*, VIII(1), s.p. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>. Acesso em: 01/08/13.
- ECO, H. 1989. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 300 p.
- FABRIS, A. 2008. *Fotografia: uso e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 300 p.
- FABRIS, A. 2004. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 300 p.
- LE BRETON, D. 2012. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis, RJ, Vozes, 408 p.
- LOTMAN, I. 2000. El retrato. In: I. LOTMAN, *La semiosfera III. Semiótica de Las Artes y de la cultura*. Madrid, Ediciones Cátedra, p. 23-48.
- MEDEIROS, M. 2000. *Fotografia e Narcisismo: o autorretrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 184 p.
- PAVIS, P. 2010. *A encenação teatral contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo, Perspectiva, 446 p.
- PAVIS, P. 2005. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 512 p.
- ROUILLÉ, A. 2009. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo, Editora SENAC, 484 p.
- SHUSTERMAN, R. 2012. *Photography as performative process*. In: *The journal of aesthetics and art criticism*, p. 67-78. Disponível em: https://www.academia.edu/3125165/_Photography_as_Performative_Process_. Acesso em: 12/12/2013.
- SOUSA, P. de. 2011. O espelho de Flusser. In: G. BERNARDO (org.), *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo, Annablume, p. 45-60.
- SOULAGES, F. 2010. *Estética da Fotografia: perda e permanência*. São Paulo, Editora SENAC, 384 p.
- WOOD, J. 2012. *Como funciona a ficção*. São Paulo, Cosac Naify, 224 p.
- ZUMTHOR, P. 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 128 p.

Submetido: 10/04/2015

Aceito: 23/09/2015