

A ENCENAÇÃO NA FOTOGRAFIA – MONTANDO CENAS E CONTANDO HISTÓRIAS¹

THE STAGING IN THE PHOTOGRAPHY - ASSEMBLING SCENES AND TELLING STORIES

Osmar Gonçalves dos Reis Filho²

Isabelle Freire de Moraes³

Resumo: neste trabalho buscamos compreender historicamente, o que seria e como tem sido construída a encenação na linguagem fotográfica. Partindo das reflexões de Fontcuberta, Soulages e Rouillé, refletiremos sobre categorias como performance, manipulação, ficção e verdade. Trata-se de mostrar que, apesar do que advoga o senso comum e defende certas teorias ontológicas da fotografia (em especial Barthes, mas também Kracauer, Krauss, entre outros), a encenação sempre fez parte do processo fotográfico e hoje, num momento em que ela é praticada de forma mais aberta e consciente, um novo campo de experimentações se abre à fotografia, novas formas de ver e mostrar permeadas por um desejo de fabulação, uma vontade de inventar mundos e contar histórias.

Palavras-Chave: Fotografia. Encenação. Manipulação. Ficção. Verdade.

Abstract: this paper aims to understand historically what would be and how it has been constructed the staging in the photographic language. Based on the thoughts of Fontcuberta, Soulages and Rouille, we reflect on categories such as performance, manipulation, fiction and truth. This is to show that, in spite of what common sense advocates and certain ontological theories of photography defend (especially Barthes, but also Kracauer, Krauss, among others), staging has always been part of the photographic process and today, at a time in which it is practiced more openly and consciously, a new field of experimentation opens to photography, new ways of seeing and show permeated by a desire to fable, a willingness to invent worlds and tell stories.

Keywords: Photography. Staging. Manipulation. Fiction. Truth.

1. Introdução

“A encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela” (AUMONT, 2006,

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, de 7 a 10 de junho de 2016.

² Vice-coordenador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC), Pós-doutor em Cinema e Arte Contemporânea pela Universidade Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), osmargincalves@hotmail.com.

³ Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFC, isabelledemoraes@yahoo.com.br.

p.10). É a Aumont que recorremos 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 proscria em sua origem⁴, 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 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 (2010) 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

⁴ 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 fotografica, 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)

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 saís 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 operativa⁵ 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”⁶(Fontcuberta, 2010, p.13).

Tais afirmativas nos apresentam algumas questões: por que insistimos em 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.⁷

Por que discutir encenação na fotografia quando a era digital⁸ insinua desconstruir

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ 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).

⁸ 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

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 indiciabilidade 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.

2. Um olhar sobre a encenação na fotografia

Começaremos nossa reflexão sobre encenação fotográfica pela análise etimológica da palavra fotografia. Mesmo correndo o risco de parecer clichê, seguiremos nessa via. Ao batizar o novo invento como escrita da luz, William Fox Talbot⁹ teria demonstrado não conhecer com 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 correto soletrar “*fâos*”. Dessa forma, estaríamos mais próximos de *faiein* e *fainein*, termos que

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).

⁹ 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 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.

deveriam ser traduzidos como “aparecer” e que originaram palavras como fantasma, fantasia (...) e, por extensão, 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 é que a encenação 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*.¹⁰ 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 época¹¹. Enquadrando essas cenas estavam os fotógrafos: compunham esses primeiros clichês não só com um olhar pictural mas, 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, 1996, p.54). Ao comentar a prática dos *tableaux* ingleses de sua 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

¹⁰ 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 (2011:315). Em sua história, remontaria à Idade Média e ao Renascimento: C. Bertinazzi é considerado um dos inventores prática cênica ao compor um quadro vivo reconstituindo uma pintura de Greuze, *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, 2011:315).

¹¹ 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, 2007:272).

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).

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).¹² É 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.¹³ 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 um janela localizada no apartamento 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 instataneidade” (*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 1).

¹² 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.

¹³ 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 Chatêau (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.



FIGURA 1: Vista Del Boulevard du Temp, 1838 - Supostamente a primeira imagem, realizada ao meio-dia.

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

Requerendo 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 2. Além da mudança na luz, direção das sombras e contrastes, percebe-se nela um outro detalhe: no canto inferior esquerdo delineia-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)¹⁴.

¹⁴ 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).

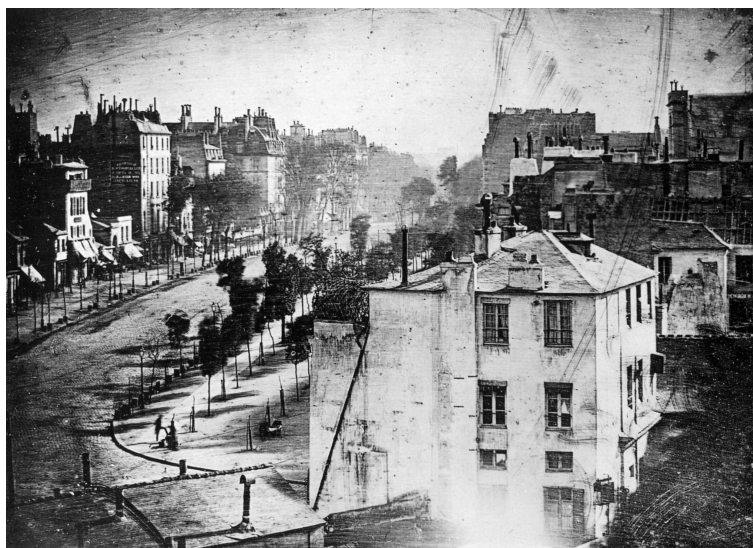


FIGURA 2: Vista Del Boulevard du Temp, 1838. Ambas as imagens extraídas do website:

<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 diferenciados 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 independente da qualidade da reprodução que cada técnica oferecia e do uso a que cada uma se destinou¹⁵, 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 3).

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 fotográfico?¹⁶. 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).



FIGURA 3: Autorretrato de um Homem Afogado, de Hyppolyte Bayard, extraído do website:

http://www2.cndp.fr/themadoc/niepce/Al_Bayard-Imp.htm

A crescente demanda da sociedade industrial por imagens cada vez mais nítidas,

¹⁵ 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.

¹⁶ As pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Fônsaca Peregrino, em “Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo”, p. 125, afirmam ter sido Bayard o primeiro a produzir um autorretrato fotográfico.

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 exposições¹⁷. Tais procedimentos teriam conseguido proporcionar um valor mágico e aurático ao processo fotográfico em sua primeira fase¹⁸, 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 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 expressão¹⁹.

3. “A verdade está no truque”: performatividade e intervenção no processo fotográfico

¹⁷ 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.

¹⁸ 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.

¹⁹ 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” (ROUILLÉ, 2009, p. 136).

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 com uma apresentação: “imagem que apresenta a apresentação²⁰ (...) que realiza a performance renunciando a uma conexão estável e definitiva entre ela e o referente” (ERTEM, 2006, n.p. tradução nossa), revelando infinitas possibilidades de expressar a subjetividade humana, complementa. Bayard revela-se presente, constrói relações e se enuncia performativamente. Desloca a fotografia do terreno da fruição para o da intervenção: intenciona questionar, transformar, atingir um objetivo específico. Para isso, trabalha simbólica e ritualisticamente²¹ 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 imagem²² que também 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 4).

²⁰ 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).

²¹ 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.

²² 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.

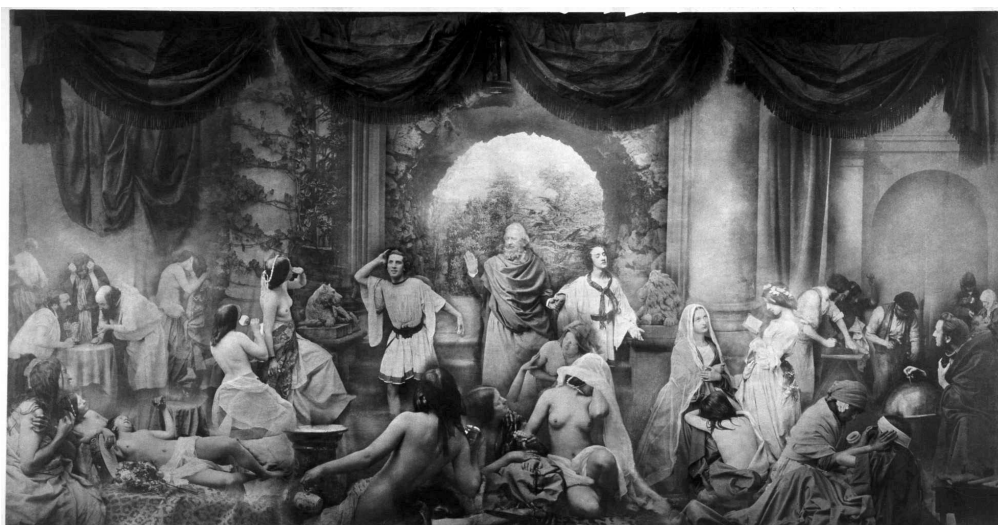


FIGURA 4: The Two Ways of Life, de Rejlander, extraída do website:

<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 autor, 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.

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 seu o 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).²³

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 adaptadas 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 Benjamin²⁴. Bastos (2007), entretanto, analisando parte de sua obra, afirma que Disderi acreditava que retratar implicava algo mais do que um 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 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 um outro caminho a procura de um status de arte que lhe era negado: o pictorialismo²⁵. Será ele o primeiro grande movimento de oposição à

²³ 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.

²⁴ 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).

²⁵ 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

prática comercial que se tornava hegemônica e submetia a fotografia, estética e economicamente, à lógica do capitalismo industrial. A pintura inspira esse empenho²⁶. 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 retoques²⁷: “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 a utilização, em larga escala, de um processo químico antigo reabilitado: a goma bicromatada.²⁸

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

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.

²⁶ 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).

²⁷ 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” (ROUILLÉ, 2009, p.260).

²⁸ 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).

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.²⁹

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 *flou*, no indistinto, na interpretação e na subjetividade. Encenação onde o sentimento e a inspiração da interpretação³⁰ 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 uma outra atitude que se configura na fotografia, a partir de então, em oposição ao pictorialismo: a nova objetividade³¹. 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 o “mundos de imagens habitando as coisas” como dizia Benjamin (*Ibidem*, 1987, p.94).

²⁹ 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. (FABRIS, 2011, p.72,73)

³⁰ “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.

³¹ 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).

Rompe-se a aliança pictorialista entre máquina e mão. Em seu lugar se estabelece uma 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 um 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 visibilidade³² que glorifica o universo da máquina, esconde jogos de poder ligados, principalmente, à organização social do trabalho. Rouillé é esclarecedor sobre isso:

(...) 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

³² 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” (2009, p.266/267).

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 vários 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 benefícios 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 reabilitada:³³

Realizar uma fotografia requer adotar decisões e dotá-las de um conteúdo expressivo, ou seja, construir uma retórica. A escolha de uma entra 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).

³³ 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, 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).

4. O espelho de Alice: a fotografia como dispositivo de fabulação

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”³⁴ (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, 2005:59). Ficção³⁵ 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: 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 Huizinga³⁶. 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” (HUIZINGA, 1980, p.33). Tendo um fim em si mesmo, é “acompanhado de um sentido de tensão e de

³⁴ 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, 58).

³⁵ “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).

³⁶ 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 interesseira.

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 alegoria primitiva, os exageros subjetivos do pictorialismo, os excessos óticos do absolutamente nítido da nova objetividade e outros procedimentos observados nas vanguardas históricas³⁷ 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 ideológico³⁸. 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, 2010:112). Em nossos tempos, ela infiltra-se na fotografia como experiência sensorial e a transforma em um

³⁷ O surrealismo e o dadaísmo são movimentos que, nas primeiras décadas do século XX, inspiram rupturas estéticas e técnicas 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”(2012, p. 51).

³⁸ “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).

espaço repleto de diferentes propostas conceituais, estéticas e antiestéticas: palco para o performativo, o biográfico, o cênico, o simbólico.

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, 2010:124).

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. Jogos “que têm levado a fotografia a um lugar limítrofe, a uma zona de indiscernibilidade entre linguagens, artes e saberes”³⁹ (GONÇALVES, 2013, p.72). É a encenação, uma das possibilidades de estabelecer esse jogo.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2006.
- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTOS, Maria Teresa Ferreira. **Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico**. 2007.244f. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Obras Escolhidas, Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 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: Papyrus, 1993.

³⁹ Segundo 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” (GONÇALVES, 2013, p.70).

- 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. **Fotografia: uso e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008
- _____, **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____, **O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fortes: 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- 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.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- 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.