

A ENCENAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO: do “isto existiu” ao “isto foi encenado”

Osmar Gonçalves dos Reis Filho e Isabelle Freire de Moraes

Resumo: este trabalho pretende investigar a encenação na construção imagética do retrato fotográfico, a partir de dois eixos: o “isto existiu” de Roland Barthes e o “isto foi encenado” de François Soulages. Guiando nossa investigação, propomos um exercício de leitura de duas imagens produzidas em contextos históricos e estéticos diferenciados, no sentido de evidenciar elementos de encenação no processo de representação de sujeitos e de identidades.

Palavras-Chave: Encenação. Retrato fotográfico. Identidade. Duane Michaels.

Abstract: this study wants to investigate the staging in the imagery construction of photographic portrait, from two axes: the “this existed”, by Roland Barthes and the “this was staged” by François Soulages. Guiding our research, we propose a reading exercise of two images produced in different historical and aesthetic contexts, in order to reveal elements of staging in the process of representation of subjects and identities.

Keywords: Staging. Photographic portrait. Identity. Duane Michaels.

1. Introdução

Imagem humana cuja representação, a princípio, estava ligada a ideia de mimese, de tradução fiel, o retrato (do latim *retrahere*, copiar), segundo Iúri Lótman (2000), é o mais filosófico dos gêneros pictóricos. Guarda um caráter enigmático e metafórico, apesar da aparente simplicidade de suas imagens. Teria, inicialmente, a mesma função atribuída ao nome próprio, designando e substituindo a pessoa retratada. Refletiria não só a sua identificação mística como também sua identificação jurídica.

O retrato fotográfico surge, no século XIX, inspirado nos modelos pictóricos anteriores e em suas estratégias de representação: formato, pose, iluminação etc. Fortemente vinculado a processos de identificação e de inscrição social, ele se afirma, nesse período, como suporte imagético destinado à idealização honorífica da classe burguesa em ascensão. Entretanto, somente se populariza, e se torna um gênero

bastante cultivado pelos fotógrafos, a partir da entrada da fotografia em sua fase de industrialização. O desenvolvimento tecnológico do dispositivo fotográfico permite seu barateamento fazendo proliferar os cartões de visita, os álbuns e os estúdios especializados nesse tipo de imagem. Atualmente, segundo Annateresa Fabris, ele “remete ao corpo como espaço físico e como território para o qual convergem as pressões políticas, sociais e econômicas” (Fabris, 2004, p.173). Múltiplas são as relações que se estabelecem na tomada fotográfica do retrato. É realidade complexa que, contudo, ainda traz a identidade como uma das questões centrais na relação que o homem estabelece com sua própria imagem. Como nos diz Lótman (2000), o retrato não é somente um documento que nos dá impressa a aparência do sujeito representado, é também a marca da linguagem cultural de uma época e da personalidade artística de seu criador.

Nossa investigação sobre a encenação fotográfica será articulada em dois momentos específicos, ancorados em dois eixos de análise: o “isto existiu” de Roland Barthes e “isto foi encenado” de François Soulages. É em contraposição à teoria proposta por Barthes em sua *A Câmera Clara*, que Soulages apresenta a encenação com possibilidade estética de representação, a partir do retrato fotográfico. Partiremos das contribuições teóricas desses autores sem, no entanto, nos restringirmos a elas. A intenção é refletir sobre o que seria a encenação na fotografia de retrato e como se processaria a produção de imagens por meio desse viés.⁶ Assim, cada bloco será introduzido por seu referencial teórico, seguido de uma imagem e de uma proposta de leitura de seus códigos. As imagens escolhidas procuram evidenciar processos encenatórios em contextos históricos e estéticos diferenciados.

Procuraremos, também, refletir sobre o relacionamento de dois domínios diferentes da ação humana — Fotografia e Teatro. A conexão dessas linguagens, no processo criativo fotográfico, resultando em novas formas de visualização e tradução das imagens. Assim, pensar: como o fotógrafo lança mão de alguns elementos da encenação teatral na composição da encenação fotográfica? Como se relacionam os conteúdos, as práticas fotográficas e teatrais para a composição dessa encenação e para a ampliação da compreensão sobre questões como identidade e representação imagética?

Alertamos, por fim que, no que se refere à leitura das imagens aqui utilizadas, não será pretensão nossa realizar análises precisas, pormenorizadas de seus códigos. Esboçaremos um exercício de ver, de olhar preliminarmente, no sentido de melhor

introduzir nosso objeto e permitir uma visada mais aderente ao assunto que propomos discutir.

2. O “isto existiu”

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

Em um estilo que mistura reflexão analítica e retórica romanesca, Barthes desenvolve uma escrita de caráter emocional e apaixonado que justifica-se por um detalhe: ele sofre a perda de sua mãe. Expõe sua dor, sua fragilidade. É o desejo de “reencontrá-la” através das fotografias, de fato, que, talvez, mobilize todo seu pensamento. E, não há, no entanto, prejuízo da capacidade objetiva de seu texto. A força da sua escrita encontra-se, justamente, aí.

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

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

codificado.

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

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

Logo, a presença do referente jamais seria metafórica: ele adere à imagem. A fotografia atesta sua existência em algum momento no passado e media seu retorno nessa viagem pelo tempo. Ele é *spectrum* (em latim, espetáculo) que, como um fantasma, retornaria do passado e se manifestaria no presente por meio do suporte fotográfico. Essa dimensão temporal, de deslocamento, estabelece uma nova dimensão para o *punctum*. Além de detalhe que punge, ele instalaria uma intensa e extrema sensação de proximidade entre a imagem fotográfica e seu referente que produziria, em seu observador, a constatação perplexa do que seria o noema da fotografia, para Barthes: isto existiu! No entanto, o autor quer ir além de uma constatação inequívoca de uma existência. Como sugere o título de sua obra: *Camera Clara*, o olhar veria com clareza, a fotografia seria evidência. O objeto fotografado se entregaria inteiramente à percepção do olhar, sem mediações e interpretações, e a fotografia autenticaria aquilo que foi visto.

Pois bem. Iniciaremos, em seguida, um segundo momento neste artigo: o de leitura de imagem. Nosso intuito, será evidenciar processos de encenação em um retrato produzido em condições históricas e estéticas fortemente marcadas pelos cânones tradicionais da fotografia e que, a princípio, poderia estabelecer maior identificação com os pressupostos indicados por Barthes em sua teoria.



FIGURA 1: Foto de parte da Família Real Brasileira. Autor desconhecido. Extraída do website: http://entretenimento.uol.com.br/album/retratos-do-imperio-e-do-exilio_album.jhtm

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

Tais elementos cenográficos estavam ali, delimitando o local da representação, não apenas como elementos decorativos. Exerciam uma função simbólica que

satisfazia as necessidades de pertencimento e identificação social. Além disso, eram usados, funcionalmente, como anteparo e apoio aos retratados que precisavam ficar imóveis por um certo tempo dadas as condições técnicas ainda precárias do aparato fotográfico. D. Pedro II, o patriarca, tem o privilégio da posar sentado. A princesa Isabel, com a cabeça inclinada em direção ao jovem príncipe, estabelece com ele um contato afetivo através da pose. Assim, recosta-se sobre ele buscando sustentação e apoio, além de reforçar o estereótipo maternal que é atribuído à figura da mulher.

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

Em relação à modelação da pose dos nobres observamos um enquadramento centralizado, de corpo inteiro, com os retratados posicionados em uma certa angulação: olhares fixos e corpos direcionados à direita do ponto de vista assumido pelo fotógrafo. Os modelos pictóricos sempre foram os inspiradores da representação burguesa e a pose de perfil era atribuída simbolicamente aos nobres, representantes da elite. Através desse recurso, o retrato burguês tentava se aproximar de um estilo de representação honorífica que idealizava para si. Procurava evitar uma “frontalidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina” (Fabris, 2004, p.43). Uma iluminação geral e uniforme é dada à cena. Não há destaques. A luz parece ter sido trabalhada para reproduzir condições naturais e dá a imagem, em geral, uma boa nitidez, sombras, meios-tons e claros equilibrados.

Por todos os detalhes até aqui descritos, essa foto nos fala sobre formalidade, sobre familiarismo, sobre austeridade, sobre legitimidade social, sobre convenções de gosto e moda (os trajes elegantes dos retratados reforçam e afirmam a sua posição de destaque), sobre um pouco da nossa história e de alguns de seus personagens icônicos etc. O *studium*, como um esforço descritivo do que está codificado nesta imagem e que revela-se como interesse histórico, foi, de modo geral, realizado. O *punctum* deixaremos a critério de quem a olha.

Considerado o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira, D. Pedro II adquiriu seu primeiro daguerreótipo ainda menino, quando tinha em torno de 14 anos, instigado pelo entusiasmo que a novidade fotográfica vinha causando no

mundo. Segundo Vasquez (2012), o interesse do soberano pela nova tecnologia fez com que a implantação e desenvolvimento da fotografia, em nosso país, tivesse a marca histórica da influência da família real brasileira. Os fotógrafos tornaram-se presença constante: retratavam o cotidiano dos nobres na corte e suas longas viagens ao exterior. Integrando suas comitivas reais, tinham o encargo de fotografá-los nas cidades que visitavam: retratos comumente realizados em estúdios fotográficos, que se proliferavam à época.

A especialização desses estúdios, que contavam com um vasto acervo de móveis e de acessórios, os padronizava em uma espécie de franquia. Isso possibilitava, de acordo com Vasquez (2012), que o retratado pudesse ser fotografado, em qualquer localização geográfica do mundo em que se encontrasse, com o mesmo “padrão de qualidade” dos estúdios mais elegantes existentes nas grandes metrópoles. Assim, embora retratada em diferentes cidades e, muitas vezes, por diferentes fotógrafos, a família real brasileira exibia uma representação homogênea em que se tornava impossível, se não explicitada, a identificação da localização exata de onde eles, realmente, estavam. Seus retratos pareciam terem sido feitos sempre em um mesmo lugar.

Esse breve relato vem ilustrar nossas reflexões sobre o processo de representação no retrato fotográfico. Ele reflete como a encenação está, irremediavelmente, inserida na história da fotografia. A foto da família real nos mostra como o retrato fotográfico traz, em sua origem, o advento da representação da figura encenada por meio da modelação da pose, em estúdios com mobiliários e iluminação standardizados que tinham por função vincular o retratado a processos de identificação e de inscrição social. Retrato ideologicamente construído para reforçar as representações culturais de uma época e da classe burguesa que emergia.

A pose, de acordo com Fabris (2004), é o elemento definidor da estética do retrato burguês. Pose entendida como atitude e artifício teatral, utilizada não só devido a uma imposição técnica que obrigava o retratado a longos tempos de exposição, mas também para a fabricação de um corpo social de um indivíduo que se coloca diante da câmera. É sistema simbólico de representação de um ideal cultural onde: “o indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social” (Fabris, 2004, p.36).

Assim o retratado, inserido em um contexto ideal de um estúdio fotográfico,

expressa-se através de códigos fisionômicos, gestuais e vestuais historicamente determinados e inspirados em modelos pictóricos anteriores. Procura construir uma imagem teatral e arbitrária de si, cheia de garbo e louvor. Imagem que lhe confere uma identidade individual e social: uma espécie de atestado de existência (Fabris, 2004).

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

3. O “isto foi encenado”

Publicado no final do último milênio, o livro *Estético da Fotografia: perda e permanência*, de François Soulages, se insere em um período onde proliferam estudos que buscam aprofundar questões sobre a ontologia da imagem fotográfica e trabalhos que vão discutir o seu estatuto semiótico. Nele, Soulages busca configurar uma estética para a fotografia que leve em consideração desde seu processo de produção até o seu recebimento.

Apesar de considerar a fotografia múltipla e complexa por natureza, capaz de refletir sobre realidades diversas, expressando a idiossincrasia de quem a pensa e a pratica, Soulages defende ser possível lhe delimitar uma estética única que permitiria abranger as diversas formas de representação que o homem faz de si mesmo e do mundo.¹ Para compô-la, parte da análise de estéticas setoriais, como a estética da encenação.

Para isso, inicia refletindo sobre a concepção popular e majoritária que se tem do retrato como gênero capaz de apreender seu objeto, no caso, o ser humano fotografado. Seria ele, a priori, da ordem da fotografia direta: aquela que daria a realidade conforme ela se apresenta. Da ordem do enquadramento simples, onde o objeto se delinaria por meio da escritura da luz. Nesse tipo de abordagem, o referente retratado seria dado sem nenhuma intervenção, nem qualquer interpretação.

¹ Por convenção terminológica, Soulages chama de fotografia “o procedimento, a técnica, a arte fotográfica, e foto uma imagem obtida por meio de um procedimento fotográfico” (SOULAGES, 2010, p.11).

Soulages, entretanto, questiona se essa não seria uma abordagem simplificada do retrato. Se ele, ao invés de ser resultante de uma escrita direta, objetiva, sem interferências, não resultaria sim de uma escrita subjetiva, de composição, manipulada e conceitual. Para ele, o retrato fotográfico, como gênero destinado à representação da figura humana, se acha impregnado do jogo teatral independente do tipo intervenção escolhido para a sua captação. Desse modo, o ato fotográfico de retratar não seria apenas uma prática de mimese do fenômeno visível, onde o fotógrafo exerce a função contingencial de operador, mas uma prática que imprime escolhas, decisões, seleções, transformações, isto é, uma autoria.

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

Logo, a fotografia não aconteceria no plano do livre arbítrio onde se daria a apreensão espontânea de uma natureza única e imutável de um ser. Mesmo na fotografia de retrato dita direta, a natureza teatral da representação se afirmaria à medida que diante de um fotógrafo, o sujeito posaria duplamente: “pose fotográfica e afetação mundana, cultural e social” (Soulages, 2010, p.71). Todo retrato seria, então, construído a partir de uma encenação.² Ele não se constituiria prova do real, mas sim uma relação de jogo, de tensão, de pulsões entre os seus dois pólos fundamentais. Não haveria uma relação neutra, controlável, entre fotógrafo e fotografado. O retrato seria o resultado de algo entre o que o retratado acha que é, o que ele quer mostrar e o que o fotógrafo quer que ele mostre. Soulages aponta, ainda, outro fator importante na construção da imagem fotográfica no que se refere ao fotógrafo particularmente:

(...) ocorre um jogo dialético, na maioria das vezes inconsciente, entre seu ego, que visa dominar e prever, seu id que exprime maciçamente suas pulsões e suas tendências para com a exterioridade (...) e seu superego que é habitado pela identificação problemática do fotógrafo com “grandes” fotógrafos, e portanto com regras e modelos estéticos, estilísticos ou

² Para Soulages, por meio da encenação o retrato seria desviado de seu sentido primeiro ligado à referencialidade, ao “isto existiu” de Barthes.

técnicos; todo fotógrafo é encenado e dirigido, atraído e paralisado por esses modelos, mesmo – e sobretudo, se quiser se distanciar deles. (Soulages, 2010, p.75)

É a partir do reconhecimento e entendimento das relações que se estabelecem entre os agentes envolvidos no processo de construção da fotografia de retrato que o autor começa a estruturar a tese do “isto foi encenado”, na representação fotográfica. Tese que poderá, segundo ele, ser aplicada não só às pessoas que consentem serem fotografadas, como também àquelas que, anonimamente, são capturadas pelo fotógrafo. Soulages alerta para uma necessária e constante postura de crítica que deve ser estabelecida diante do que a fotografia nos mostra: devemos considerar sempre a existência de uma encenação mesmo que inconsciente, implícita.³ As pessoas, mesmo quando capturadas de forma desprevenida, não estariam de todo despidas de uma afetação, de uma postura e de um corpo artificial, construído e interiorizado por diversos filtros, quer sociais, psicológicos, ideológicos ou de qualquer outra espécie, que condicionam seu comportamento em sociedade. Além disso, haveria sempre, na construção da imagem fotográfica, uma encenação construída pelo fotógrafo, a partir de suas escolhas.

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

Estabelece-se a impossibilidade de apreensão do sujeito retratado. A fotografia não é neutra, parcial ou isenta. É produzida a partir de um olhar particular, singular. É produção humana que se manifesta por meio do estilo de seu autor (o fotógrafo/encenador) que escolhe conscientemente a encenação: “a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade” (Soulages, 2010, p.78). Possibilidade

³ Teatralização fotográfica realista, segundo Soulages (2010).

potencial não de reproduzi-la, mas de criticá-la criando novos mundos, novas visualidades. É nessa perspectiva que prosseguiremos, em seguida, com a leitura da segunda imagem proposta como objeto de análise, neste artigo.



FIGURA 2: Série fotográfica de Duane Michals, datada de 1989, extraída do website: <http://blog.juan314.com/2011/02/14/el-abuelo-se-va-al-cielo-grandpa-goes-to-heaven-by-duane-michals-1989/>

A sequência fotográfica que observamos na figura 2, de autoria do fotógrafo Duane Michals, se intitula *Granpa goes to heaven*. Fotógrafo norte-americano, de formação autodidata, nascido em 1932 e ainda vivo, Duane inicia sua vida artística na infância com aulas de pintura. Adulto, desenvolve interesses passageiros por design gráfico e publicidade mas escolhe a fotografia como território de expressão e criação. Buscando encontrar uma linguagem própria realiza, ao longo de sua carreira, diversas experimentações fotográficas. Opta por forjar um estilo marcado pela narrativa através do uso de sequências de imagens que contam pequenas histórias fictícias baseadas nas suas vivências e convicções: “tenho uma enorme curiosidade sobre a vida, sinto uma enorme necessidade de questionar a minha existência e a minha experiência”.⁴ Para ele, a fotografia é uma linguagem potencialmente expressiva que não poderia ficar relegada à simples observação direta da realidade.

Nesse sentido, Duane provoca os cânones da imagem fotográfica fugindo da mera referencialidade. Busca a realidade da imaginação, dos sonhos, das emoções, dos desejos. Faz reflexões profundas sobre as questões do humano a partir de enunciados puramente fictícios. Seu trabalho é por isso universal, contemporâneo.

⁴ Trecho de uma entrevista que Duane Michals concede para Margarida Medeiros em seu livro “Fotografia e Narcisismo- o autorretrato contemporâneo” (2000, p.163).

Não lhe interessa a objetividade, a transparência, ao contrário, quer arbitrariamente a encenação. Constrói seu estilo fotográfico com uma escritura de arquiteto cênico: “a fotografia não é mais citação da realidade, mas história encenada. O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu em um dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante um certo tempo” (Soulages, 2010, p.79). Assim, ele fabrica a fotografia, a transforma em um ato poético.⁵

Voltemos à série fotográfica. Dar títulos às suas imagens é um recurso muito utilizado por Duane. É um elemento fundamental para introduzir sua narrativa e intensificar sua posição de contador de histórias. A sequência que vemos é constituída por uma série de cinco imagens em preto e branco, ambientadas dentro de um espaço físico que lembra um quarto. Duane prefere impressões monocromáticas como recurso de estilo. Poucos elementos estão integrados a este cenário: vemos apenas uma cama onde se encontra deitado, na primeira imagem, um ancião e ao seu lado um menino, de pé, em primeiro plano. Uma fonte luminosa branca invade a cena paulatinamente vinda de uma janela. A composição luz/janela nos parece constituir o elemento central da cena e sugere a existência de planos diversos no espaço bidimensional das imagens. Ela alarga o campo visual fotográfico com uma apropriação cada vez maior de seu extracampo. Estabelece dois espaços de representação: o restrito ao quarto e o que está além da janela destacado pela luz.

A narrativa vai se desenvolvendo. Conta-nos talvez a história de uma criança que espera pacientemente ao lado da cama do avô o momento de se despedir antes que ele parta para uma outra dimensão: talvez o paraíso. Há uma sensação de movimento na disposição sequencial das imagens. Somos remetidos a uma noção de passagem de tempo. Mas é um tempo diferenciado. Talvez o dos sonhos. Ele nos chama a uma reflexão sobre nossa condição de mortais numa espécie de *memento mori*.⁶

A luz branca inunda o quarto, confere unidade ao cenário, mas não toca todos os personagens da mesma forma. O avô, que está indo embora, parece ser aos poucos envolvido por ela que cai, com mais intensidade, sobre asas que surgem em suas costas. Ele se levanta da cama, acena num gesto de adeus. A luminosidade parece se

⁵ Segundo Soulages: “a fotografia é um ato poético no sentido em que *poiein*, quer dizer ‘fabricar’ em grego”. (SOULAGES, 2010, p.80)

⁶ Expressão em latim que significa “lembre-se da morte”, alerta para que reflitamos sobre a nossa condição de pobres humanos, pobres mortais. Interessado por esse tipo de reflexão, em entrevista dada para Margarida Medeiros (2000, p.165), Duane declara: “ eu volto sempre a essa questão, da morte, talvez porque seja algo que nunca poderá ser resolvido”.

tornar mais intensa à medida que ele se aproxima da janela. Essa luz branca talvez se constitua a grande metáfora da narrativa de Duane. O branco, segundo Israel Pedrosa (2009), é a denominação aditiva de todas as cores e matizes do espectro solar. Teria associadas a ele diversas interpretações: assepsia, pureza, verdade, esperança etc. Mas, fundamentalmente, para o autor, o branco seria uma cor que estaria nas extremidades. Seria associado a rituais de passagem, de mutações e transições do ser. É fronteiro. Em épocas distantes, simbolizava morte e ressurreição. Posteriormente, foi substituído pela cor preta.

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

Duane constrói, em suas narrativas fotográficas, discursos intimistas, encenações singulares sobre reflexões existenciais que engendram relações entre a vida e a arte. Assumindo total controle sobre sua produção, estrutura sua obra a partir de alguns recursos cênicos que vão desde a produção de imagens em cenários predeterminados à utilização de modelos ensaiados como personagens. Revela sua face controladora como encenador que prevê, direciona, conduz. Organiza a *mise-en-scène* e manifesta seu estilo como criador sintonizado à proposta que Soulages estabelece para o fotógrafo: “Deus ordenador que introduz ordem no real que quer fotografar” (Soulages, 2010, p.67). Assemelha-se, também, à perspectiva do “mestre-de-obras” da prática brechtiana de encenação.

Idealizador do Teatro Épico, Bertold Brecht elabora conceitos e práticas de tradução cênica em contraposição ao teatro dramático e naturalista de raízes aristotélicas. Quer construir uma prática teatral que alie diversão e instrução, que estimule o exercício reflexivo e crítico. Para ele, a arte deveria ser fonte de transformação do homem e da realidade. Como encenador Brecht se posicionava, de

acordo com Jean-Jaques Roubine (1998), como um “mestre-de-obras”. Recusando o poder absoluto do texto, acreditava que caberia ao encenador não se submeter ao que está estabelecido mas experimentar variados recursos, estímulos e possibilidades na configuração da cena.

Como encenador, Duane elabora seus roteiros e os traduz teatralmente em suas imagens. Sua consistência cênica é observada em sua habilidade para fundir, reunir diversos elementos técnicos e artísticos numa espécie de dramaturgia fotográfica. Nesse sentido, para uma compreensão maior do uso do termo dramaturgia em fotografia, vale observar algumas considerações sobre a mesma no espaço cênico. Patrice Pavis (2005) aponta para uma evolução do termo dramaturgia. Ela seria entendida não só como uma estrutura formal (texto), mas também como estrutura ideológica e estética. Compreenderia diversos processos polifônicos (sinestésicos, espaciais, especulares, sonoros etc) de estruturação de cena e encenação: “estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula em relevo, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento” (Pavis, 2005, p.113). A fotografia é, então, dramaturgia em forma de imagem. O fotógrafo quer nos contar algo. Utiliza-se para isso da narração e da ficção. Constrói cenários estilizados, inventa personagens.

Juntamente com a luz, em sombras e contrastes que geram distâncias, profundidades, tonalidades emocionais, Duane cria superfícies imaginárias onde seus personagens vão representar seus conflitos, suas emoções, seus dramas. Ele monta meticulosamente sua cena numa cenografia mínima cujo único intuito é melhor conduzir a expressão de seus atores e chegar ao que ele propõe como discurso poético em suas imagens. Convoca a ficção mas não tem a intenção de iludir. Duane assume o efeito discursivo do distanciamento. Sua obra requer que quem a olhe esteja consciente da natureza artificial de sua representação fotográfica. É sua proposta estética: “a consciência da ficção não prejudica a ficção. Como Brecht, esse fotógrafo, reivindica ao mesmo tempo ficção e distanciamento” (Soulages, 2010, p.117).

No teatro, a técnica de distanciamento introduzida por Bertold Brecht teria a função de provocar um efeito crítico sobre a encenação. Brecht buscava o conhecimento, a razão, a reflexão, mas não negava a emoção. Rejeitava a ilusão entorpecedora do mero entretenimento. A emoção deveria ser uma potência transformadora que levasse a descobertas de novas realidades, que sugerisse um posicionamento crítico e uma mudança de atitude. Estranhar ou distanciar envolveria

alguns procedimentos que deveriam acentuar, na encenação, processos narrativos como reveladores dos artifícios dramáticos naturalistas e dos valores políticos e ideológicos do texto. Significaria, também, assumir o que Brecht chamava de atitude dialética, ou seja, aquela que “lide com a realidade em sua complexidade, não amenizando suas tensões, mas reconhecendo suas contradições” (Bonfitto, 2006, p.64).

Nesse sentido, a técnica de distanciamento poderia ser utilizada dialeticamente não só no processo de construção teatral, mas no fotográfico: quando da construção da imagem e no que tange aos seus questionamentos sobre real e identidade. Duane, como um encenador lúcido, adota essa postura e joga conscientemente com todos os recursos disponíveis. Sua atitude narrativa rejeitando a imagem única, o mito bressoniano do instante decisivo,⁷ a correspondência da imagem ao real e assumindo o enunciando do “isto foi encenado”, indicam uma postura clara de distanciamento e de estranhamento. Intencionalmente, ele elimina a quarta parede.⁸

A opção pela criação de personagens, outro procedimento de estranhamento na obra de Duane,⁹ demonstra sua oposição à crença homológica da fotografia convencional: “a fotografia de seres humanos não deve fazer crer que ela pode fotografar o ser a fotografar, ela o perde sempre, fotografando apenas uma aparência visual” (Soulages, 2010, p.81). Alia-se, também, à perspectiva que o Teatro Épico estabelece para o homem, segundo Anatol Rosenfeld (2004): ele não possuiria uma natureza fixa, definitiva, é objeto de investigação que se transforma e é transformável, é processo. Stuart Hall, também nessa linha, nos fala do declínio das velhas identidades iluministas que estabilizaram o mundo social. Afirmar ser a identidade, no que ele chama de pós-modernidade, caracterizada por descentramento, deslocamentos e fragmentação. Haveria, segundo o autor, não uma identidade, mas “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que estão sendo continuamente deslocadas” (Hall, 1977, p.34).

⁷ Segundo Soulages (2010), o fotógrafo Henri Cartier-Bresson constrói uma fábula idealista para a fotografia: ela seria capaz de capturar um “Acontecimento característico”, ou um “objeto-essência” por intermédio do fotógrafo que aguarda à espreita, como um caçador, que ele se materialize em um instante decisivo e único.

⁸ No teatro, a quebra da quarta parede consistiria em fazer o ator se dirigir ao público. Como técnica de distanciamento estabelece o rompimento com a ilusão da representação e de qualquer tipo de identificação com ela.

⁹ Conforme Roubine (1998), o personagem para Brecht não seria uma imitação do real, mas um objeto fictício. Distanciado da empatia, da naturalidade, o personagem é agente reflexivo dos enunciados propostos na encenação. Duane também rejeita esse tipo de identificação ao real e utiliza, em seus retratos, modelos como intérpretes de suas questões e reflexões.

Assim como Brecht, Duane constrói personagens como objetos fictícios desvinculados de uma preocupação com a verossimilhança. Entende que a ficção seria, talvez, o único lugar capaz de emprestar um pouco de transparência ao homem. Rosenfeld (2005) diz que, transformadas em personagens, as pessoas se tornariam mais nítidas, mais coerentes, mais exemplares: “não por que sejam mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios esfarrapados e dispersos da realidade num padrão firme e consistente” (Rosenfeld, 2005, p.35). Nesse sentido, Duane trabalha com seleções de aspectos. Procura invadir por meio de seus personagens, zonas indeterminadas desse homem. Reflete sobre sua existência através de sua verdade ficcional sugerida por suas histórias, seus enigmas emocionais. Procura, em seus retratos, lhe alcançar uma identificação particular e diferenciada. Autônoma em relação ao real. Estabelece para isso um novo sentido para linguagem fotográfica aberta à encenação, à imaginação e ao sonho.

4. Considerações finais

A encenação, no retrato fotográfico, se constitui extenso circuito criativo de questionamento da relação do homem e das coisas com a realidade, pelo estranhamento e quebra das estruturas idealizantes da representação homológica icônica. Os processos de criação fotográficos são cada vez mais mediados. Há uma liberdade maior de experimentação, busca de novas formas de expressão e intervenção: o hibridismo entre linguagens é discurso unânime e recorrente na contemporaneidade, que habita campos do conhecimento e da arte. Assim, Fotografia e o Teatro, apesar de se constituírem linguagens com características particulares, encontrariam pontos de convergência no fenômeno da encenação. Ela torna-se, então, uma via de mediação estética e artística que alarga o campo visual fotográfico.

A fotografia, por fim, pouco nos fala sobre o real. Não se conecta com clareza a nenhum referente e sua identidade permanece um mistério. A fotografia descontextualiza fatos, objetos e sujeitos. Estabelece hiatos temporais, espaciais e imaginários. Ela indica, veementemente, a existência de um jogo. Jogo de tensões e pulsões entre o fotógrafo e o fotografado e destes com o mundo e as coisas. A encenação fotográfica permite que esse jogo se estabeleça. Inventa e questiona

realidades.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. *Retrato*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=364. Acessado em julho/2013.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1977.
- _____. *El retrato*. In: *La semiosfera III. Semiótica de Las Artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o autorretrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- MIRANDA, Lucas. *Duane Michals*. Disponível em: http://issuu.com/lucasraseramiranda/docs/duane_michals. Acessado em maio/2013
- PAVIS, Patrice. *A encenação teatral contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- _____, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. 2a. edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010.
- VASQUEZ, Pedro Afonso. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.