

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS – IDA  
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

***FOTOCENA:***  
**UMA CENA SUSPensa DE UM DEVIR TEATRAL**  
ANA PAULA BARBOSA BARRENECHEA

Projeto de mestrado apresentado ao Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Arte e tecnologia, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Rogério José Camara

Brasília

2018

## ***Fotocena: Uma cena suspensa de um devir teatral***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Arte e tecnologia, Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Dr. Rogério José Camara.

### **Banca Examinadora**

---

*Prof. D<sup>a</sup>. Rogério José Camara (Orientador – DIN/UnB)*

---

*Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Célia Kinuko Matsunaga Higawa (Examinadora – FAC/UnB)*

---

*Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luisa Günther Rosa (Examinadora – VIS/UnB)*

---

*Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nayara Moreno de Siqueira (Examinadora – DIN/UnB)*

**Brasília, 30 de julho de 2018**

## RESUMO

A presente pesquisa formula possibilidades de composições fotográficas a partir de um campo híbrido entre fotografia, performance, teatro, ficção e manipulação digital. A principal contribuição da dissertação é a formulação do neologismo *fotocena* como uma manifestação artística que se apropria de alguns elementos considerados secundários ao fazer teatral para criar um discurso imagético no campo da fotografia, sua fabricação desloca o referente fotográfico de seu espaço tradicional e o ressignifica porque o artificializa, o teatraliza, inventa sua encenação.

Para indicar que tipos de fotografia se adequam ao neologismo *fotocena* analisamos trabalhos artísticos como os de Cindy Sherman, Jeff Wall, Eillen Cowin, Elinor Carucci, Sophie Calle, Karen Knorr, Sandy Skoglund, Ruth Sousa; as séries: *Bolinhas, Sobre sombrinhas e galochas, Ela sonha com scarpins e Copo sujo* desenvolvidas por mim.

Palavras-chave: Fotografia, *Fotocena*, Poética, Narrativa, Performance, Teatro, Ficção, Manipulação digital.

## ABSTRACT

The present research formulates possibilities of photographic compositions from a hybrid field between photography, performance, theatre, fiction and digital manipulation. The main contribution of the dissertation is the formulation of the *photoscene* neologism as an artistic manifestation that appropriates some secondary elements of the theatrical labour to create an imagination discourse in the field of photography. The fabrication of the *photoscene* moves the photographic referent from its traditional space and resignifies it by artificializing it, theatricalises, invents its staging.

To indicate what types of photography are appropriate to the *photoscene* neologism, we analyze artistic Works such as the ones from Cindy Sherman, Jeff Wall, Eillen Cowin, Elinor Carucci, Sophie Calle, Karen Knorr, Sandy Skoglund, Ruth Sousa; the series: *Bolinhas, Sobre sombrinhas e galochas, Ela sonha com scarpins* and *Copo sujo* coined by me.

Keywords: Photography, Photoscene, Poetics, Narrative, Performance, Theatre, Fiction, Digital manipulation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
CAPÍTULO 1 - FOTOGRAFIA ENCENADA: UM CASO DE AMOR ENTRE O PUNCTUM, A MIMESIS, A NARRATIVA E A FICÇÃO .....	9
1.1- CLICHÊ SONDA E AS IMAGENS BANALIZADAS .....	12
1.2 - <i>PUNCTUM</i> - UMA RELAÇÃO DE AMOR .....	14
1.3 – CONTRIBUIÇÕES DE JOAN FONTCUBERTA E FLUSSER SOBRE A FOTOGRAFIA .....	24
1.4- <i>ISTO FOI ENCENADO</i> - FOTOGRAFIA ENCENADA .....	28
1.5 - MIMESIS COMO TENTATIVA DE ENCENAÇÃO DO REAL .....	29
1.6 - FICÇÃO COMO ATOS DO FINGIR.....	34
1.7- NARRATIVA - COMO CONTAR UMA <i>ISTORIA</i> COM <i>FOTOCENAS</i> .....	41
1.8- FOTONOVELA - UMA <i>ISTORIA</i> EM PRESTAÇÕES.....	46
1.9 - PERFORMANCE - O AQUI E AGORA NÃO É MAIS A PREMISA IMPRESCINDÍVEL.....	47
CAPÍTULO 2 - AQUILO QUE ME MOVE E ME COMOVE.....	53
2.1 - CINDY SHERMAN: ATRIZ PRINCIPAL DE FILMES QUE NUNCA EXISTIRAM... ..	53
2.2 - SOPHIE CALLE E SUA CONTAÇÃO DE ISTORIAS MIRABOLANTES.....	59
2.3- JEFF WALL - A ILUSÃO DO TROMPE L’OEIL. ....	64
2.4 - KAREN KNORR E SUAS CRIAÇÕES FALACIOSAS. ....	69
2.5- O IMAGINÁRIO EM SANDY SKOGLUND .....	72
2.6 - ELINOR CARUCCI A FOTOGRAFIA ENCENADA COMO ESPAÇO ORDINÁRIO DE UM FALSO COTIDIANO .....	76
2.7 - EILEEN COWIN E SEUS FILMES DE MISTÉRIO E ASSASSINATO QUE SÓ EXISTEM NAS <i>FOTOCENAS</i> . ....	77
2.8 - RUTH SOUSA: ARTISTA E PROFESSORA MARAVILHOSA!.....	81
CAPÍTULO 3 - MEU PROCESSO POÉTICO QUE É FOFO, LINDO E ILUSÓRIO .....	85
3.1 - FORJANDO OS CARTAZES DE UM ESPETÁCULO QUE AINDA NÃO ESTAVA PRONTO (...) <i>TARDES COM ANDERSEN - CONTOS FANTÁSTICOS PARA ADULTOS NÃO DORMIREM - VOLUME I</i> . ....	87
3.2 - ELA NÃO ANDA, ELA DESFILA, ELA É TOP, CAPA DE REVISTA.....	94
3.3 - SOBRE SOMBRINHAS E GALOCHAS EM UM MUSEU DE ARTES EM RUÍNAS .....	102
3.4 - ELA SONHA COM SCARPINS PORQUE ELAS SÃO PODEROSAS. ....	109
3.5- COPO SUJO E A CACHAÇA QUE POVOA O IMAGINÁRIO FEMININO .....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	125

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: WEISSING, KOEN. <i>OPWEG NAAR</i> . 1984 .....	17
FIGURA 2: MAN RAY. <i>RAYOGRAMAS</i> . 1923.....	37
FIGURA 3: JAUME MUNTANER CORNELLAS. <i>ME'N VAIG LA NUEVA MARE</i> . 1986.....	39
FIGURA 4: CINDY SHERMAN. <i>UNTITLED FILM STILL #7 (DETALHE)</i> . 1977 .....	54
FIGURA 5: CINDY SHERMAN <i>UNTITLED FILM STILL #17</i> . 1978. ....	56
FIGURA 6: SOPHIE CALLE. <i>O STRIPEASE</i> .1988.....	60
FIGURA 7: SOPHIE CALLE. <i>O SAPATO VERMELHO</i> .2002.....	62
FIGURA 8: JEFF WALL. <i>UMA VISTA DE UM APARTAMENTO</i> . 2004/2005 .....	66
FIGURA 9: JEFF WALL. <i>INSOMNIA</i> . 1994.....	68
FIGURA 10: KAREN KNORR. <i>TODAY SECURITY IS MORE TAN A LUXURY. IT IS AN ABSOLUTE NECESSITY</i> .1979 .....	70
FIGURA 11: KAREN KNORR EM COLABORAÇÃO COM OLIVIER RICHON. <i>PUNK</i> .1977.....	71
FIGURA 12: SANDY SKOGLUND . <i>RADIOACTIVE CATS</i> .1980 .....	73
FIGURA 13: PINA BAUSCH. <i>CAFÉ MÜLLER</i> .1978 .....	74
FIGURA 14: SANDY SKOGLUND. <i>KNEES IN TUB</i> . 1977 .....	75
FIGURA 15: ELINOR CARUCCI. <i>SÉRIE MOTHER</i> . 2011 .....	77
FIGURA 16: EILEEN COWIN. <i>UNTITLED</i> . 1987.....	78
FIGURA 17: EILEEN COWIN. <i>LADY KILLER</i> . 1977 .....	80
FIGURA 18: RUTH SOUSA. <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2008.....	83
FIGURA 19: ANA PAULA BARBOSA. <i>BOLINHAS 134</i> . 2008 .....	85
FIGURA 20: ANA PAULA BARBOSA E THELMA MELLO. <i>THUMBELINA - TARDES COM ANDERSEN</i> , 2006 .....	88
FIGURA 21: ANA PAULA BARBOSA E THELMA MELLO. <i>THUMBELINA - TARDES COM ANDERSEN</i> , 2006 .....	92
FIGURA 22: ANA PAULA BARBOSA E THELMA MELLO. <i>THUMBELINA - TARDES COM ANDERSEN</i> , 2006 .....	93
FIGURA 23: ANA PAULA BARBOSA. <i>BOLINHAS 202</i> . 2008 .....	94
FIGURA 24: ANA PAULA BARBOSA. <i>BOLINHAS 153</i> . 2008 .....	96
FIGURA 25: ANA PAULA BARBOSA. <i>CAPA DA VOGUE</i> . 2009 .....	98
FIGURA 26: ANA PAULA BARBOSA. <i>BOLINHAS 163</i> . 2008 .....	100
FIGURA 27: ANA PAULA BARBOSA. <i>BOLINHAS</i> . 2008.....	101
FIGURA 28: ANA PAULA BARBOSA. <i>SOBRE SOMBRINHAS E GALOCHAS N. 1</i> . 2017 .....	104
FIGURA 29: ANA PAULA BARBOSA. <i>SOBRE SOMBRINHAS E GALOCHAS N. 3</i> . 2017 .....	105
FIGURA 30: ANA PAULA BARBOSA. <i>SOBRE SOMBRINHAS E GALOCHAS N.6</i> . 2017 .....	107
FIGURA 31: ANA PAULA BARBOSA. <i>SOBRE SOMBRINHAS E GALOCHAS N.7</i> . 2017 .....	108
FIGURA 32: ANA PAULA BARBOSA. <i>SOBRE SOMBRINHAS E GALOCHAS N.11</i> . 2017.....	109
FIGURA 33: ANA PAULA BARBOSA E PETRUS BARROS. <i>ELA SONHA COM SCARPINS - VARIAÇÕES EM AZUL N. 9</i> . 2018 .....	114
FIGURA 34: ANA PAULA BARBOSA E PETRUS BARROS. <i>ELA SONHA COM SCARPINS - VARIAÇÕES EM VERMELHO N.7</i> . 2018 .....	114
FIGURA 35: ANA PAULA BARBOSA E PETRUS BARROS. <i>ELA SONHA COM SCARPINS - VARIAÇÕES EM VERMELHO N. 1</i> . 2018 .....	116
FIGURA 36: ANA PAULA BARBOSA E PETRUS BARROS. <i>ELA SONHA COM SCARPINS - VARIAÇÕES EM VERMELHO N. 11</i> . 2018 .....	116
FIGURA 37: ANA PAULA BARBOSA E PETRUS BARROS. <i>ELA SONHA COM SCARPINS - VARIAÇÕES EM VERMELHO N. 17</i> . 2018 .....	117
FIGURA 38: ANA PAULA BARBOSA E LUCAS LAS CASAS. <i>COPO SUJO N. 87</i> . 2018.....	118
FIGURA 39: ANA PAULA BARBOSA E LUCAS LAS CASAS. <i>COPO SUJO Nº 3</i> . 2018.....	120
FIGURA 40: ANA PAULA BARBOSA E LUCAS LAS CASAS. <i>COPO SUJO Nº 27</i> . 2018.....	121

## INTRODUÇÃO

*Não é, no entanto (parece-me), pela  
Pintura que a Fotografia participa na arte,  
é pelo Teatro.*

*Roland Barthes*

Objetivo desta dissertação é contribuir com o campo de estudos sobre fotografia encenada. Para tanto, articula-se dois campos caros a pesquisa: o teatro e a fotografia. Discute-se as especificidades deste campo complexo e singular da fotografia encenada. Tal articulação perpassa por conceitos chaves como o *punctum mimesis*, performance, narrativa, o neologismo *fotocena* (um sinônimo para fotografia encenada), ficção e *trompe l'oeil*.

Esta pesquisa prima por compreender como a fotografia encenada (Soulages), a estética do *Isto foi encenado*, é formulada no âmbito da produção poética de algumas artistas e na minha construção artística.

O autor Roland Barthes (2008) formulou, em *A câmara clara*, o conceito *punctum*. Este seria o elemento que na fotografia teria o poder de emocionar o espectador, aquilo que surpreende a recepção, de modo passional, em diversas fotografias.

Refletindo de que modo a *fotocena* dialoga com a ficção e a *mimesis* no campo da fotografia encenada, apresento a fabricação da cena como um ato inventado, que se apropria de elementos secundários do teatro: maquiagem, indumentária e adereços para a fotografia.

Para consubstanciar a proposição *fotocena* analiso nesta dissertação os trabalhos desenvolvidos pelas artistas Cindy Sherman (1954), Sophie Calle (1953), Ruth Sousa (1982), Karen Knorr (1954), Sandy Skoglund (1946), Eileen Cowin (1947), Elinor Carucci (1971) e pelo artista Jeff Wall (1946). Analiso também a poética das séries *Bolinhas* (2008), *Sobre sombrinhas e galochas* (2017), *Ela usa scarpins* (2018) e *Copo sujo* (2018) desenvolvidas por mim. Nestes trabalhos, aponto características e singularidades que abarcam a encenação, eixos em que o fotógrafo formula a partir da imagem fotográfica uma *mise-en-scène*.

A conjectura da *fotocena* surge de experiências da pesquisadora em duas linguagens artísticas: o teatro e a fotografia, tendo, assim, a metamorfose destas linguagens em um campo sutil como possibilidade.

Acredito que o campo entre a fotografia e a teatralidade seja a criação de um lugar sensível para experimentação fotográfica. A cena fotografada é encenada para ser registrada, todavia, não é um registro da performance. A *fotocena* se configura, desta forma, como um *entrelugar* para a fotografia, o teatro e a *mise-en-scène*, apresentando um dos diversos modos como a imagem pode ser inventada para ser fotografada.

Barthes (2008) define o *punctum* como algo que foge ao controle do artista, como se o *punctum* escapasse do ato de criação da fotografia. Destarte, na presente pesquisa acrescento ao conceito barthesiano a ideia da intencionalidade do artista como manipulação daquilo que comove o espectador.

Com base nisto, o artista encontra-se em sua posição de criador de uma situação imagética: teatral e fotográfica, transita no espaço do fabricar, do poetizar, constituindo de tal modo o *punctum* que ele deliberadamente fabrique este lugar na fotografia que possa comover a recepção.

Acredito que ao criar cenas fotografáveis abarcamos o espaço do narrativo e da invenção, significando, assim, que o artista possa lidar com a natureza do objeto artístico fotográfico, e com a empatia do observador.

Portanto, a proposição da dissertação é sobrepor a ideia do *punctum* de Roland Barthes – a ideia da manipulação, de fabricação – para inventar de maneira ilusória e por extensão construir a fotografia. Refletindo sobre a possibilidade de criar uma cena teatral para ser fotografada, criam-se apontamentos sobre o conceito *isto foi encenado*, analisando a montagem fotográfica como a suspensão do devir de uma cena teatral.

A premissa da *mimesis* na presente dissertação aponta para um caminho da arte como criadora de espaços de poética, onde a imagem é contada por meio de sujeitos e objetos que interagem em uma *fotocena*. A representação mimética acontece na criação porque a produção aqui opera com o sujeito fotografado em um espaço arquitetônico cúmplice da *fotocena*, por ser seu cenário e sua ambientação.

Conforme o neologismo *fotocena* foi se consolidando na proposição da pesquisa apresentamos produções poéticas em que o sujeito da fotografia não se afastava de sua semelhança com o mundo e sim criava níveis, camadas de teatralidade e de ficção. O conceito ficção nos aproxima de linguagens artísticas como a literatura e o teatro. Trazemos, então, o conceito sobre a premissa de que a ficção direciona a poética

fotográfica apresentada na pesquisa. O espaço do imaginário, da criação, da performatividade, da teatralidade é concebido para ser fotografado.

Em fotografia pode-se apresentar a ficção de modo dramático. Existem artistas que didaticamente exemplificam este conceito como possibilidade de se criar a partir da narrativa literária e do teatro. A câmera fotográfica dá a possibilidade de captar aquilo que o artista deseja que ela capte: uma cena suspensa de um devir teatral que ainda não aconteceu, de algo que está por vir.

Artistas como Cindy Sherman, que ficcionaliza suas *fotocenas*, fazem a pré-produção e a pós-produção, são o sujeito da obra e percorrem todos os espaços constitutivos da composição artística. Ela, igualmente, concebe todo o aparato para ser fotografado, situando-se no campo do narrador protagonista que conta a história a partir de seu ponto de vista.

A ficção é fingir, fabricar, forjar aquilo que será fotografado. Isso é perceptível a partir da análise de obras de artistas que manipulam o espaço da captação da cena fotografada, por meio da construção de narrativa e da apropriação de técnicas de construção dramática. Tais configurações criam o espaço fictício para a fotografia.

A artista Sophie Calle, por exemplo, narra pequenas histórias e as “comprova” por meio de suas fotografias. Em algumas *fotocenas* a artista cria determinada *mise-en-scène* para ser fotografada. Em outras ela cria um evento performático e, posterior ao seu aqui e agora, Calle fotografou a sua situação de performatividade. A artista, assim como Sherman, é a narradora-protagonista da *fotocena*.

Sophie Calle é uma das possibilidades de pontuar-se a diferença entre as artistas que criam narrativas em que o narrador está oculto, representado apenas por objetos, ou quando o sujeito da oração está ausente da fotografia. Contudo, este não está ausente da ficção presente na narrativa. Na imagem, ele – o artista – fica subentendido.

As proposições artísticas analisadas no escopo da pesquisa transitam neste lugar de complexidade entre a encenação teatral e a fotografia. As *fotocenas* que consubstanciam a presente pesquisa são fotografias nas quais, deliberadamente, seus criadores inventaram um ato ficcional que pode apresentar-se como narrativa e como drama para ser fotografado. Pensemos que para a *fotocena* acontecer devemos levar em conta a encenação.

## CAPÍTULO 1 - FOTOGRAFIA ENCENADA: UM CASO DE AMOR ENTRE O PUNCTUM, A MIMESIS, A NARRATIVA E A FICÇÃO

A imagem fotográfica é  
dramática. Pelo seu silêncio, pela sua  
imobilidade.  
Jean Baudrillard

Este capítulo cumpre o papel de apresentar os conceitos teóricos caros à dissertação. A pesquisa abrange uma produção fotográfica artística voltada a uma espécie de dramatização. O conceito *isto foi encenado* de François Soulages (2010), nos mostra a fotografia como encenação, tal ideia é fundamental para que entendamos o neologismo *fotocena*<sup>1</sup>.

As fotografias analisadas nesta pesquisa são situações imagéticas confeccionadas pelo artista, onde se constrói a narrativa das personagens com seus intérpretes desempenhando uma cena suspensa de um *devoir teatral*<sup>2</sup>, a partir de disposições específicas dos elementos, tais como indumentária, adereços, maquiagem e manipulação digital, para construir um espaço de estetização da imagem fotografada.

Como parte da proposição artística das séries fotográficas desenvolvidas por mim e por artistas aqui analisados, e para colaborar com a fundamentação de que determinadas fotografias são encenadas, foram abordados outros conceitos.

Analisamos, por exemplo, o *punctum*, conceito formulado por Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara* (2008); apresentamos um breve levantamento sobre *mimesis* sob a perspectiva do pesquisador Wladyslaw Tatarkiewicz em seu livro *História de seis ideias* (2016); a ideia de *ficção* analisado a partir do ensaio *O conceito de ficção* de Juan José Saer (2012) e sobre a perspectiva de Wolfgang Iser em seu livro *O fictício e o imaginário* (2013). Analisamos, ainda, os questionamentos em relação ao paralelo entre fotografia e pintura de Laura Gonzáles Flores em seu livro *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* (2011), assim como, os apontamentos de Phillippe Dubois, a partir de

---

<sup>1</sup> Esta proposição surgiu como ideia à época da escritura da monografia Da fabricação da cena fotografada, desenvolvida por mim em 2009 sob a orientação do professor Átila Regiani. No período da confecção do texto monográfico o termo *fotocena* era grafado como foto-cena, contudo, na tessitura da dissertação ao consultar um amigo, professor de língua portuguesa foi sugerido que o termo perdesse o hífen.

<sup>2</sup> Devir ou vir-a-ser é segundo o dicionário de filosofia: “(...)uma forma particular de mudança, a mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada. Esse é o conceito de Aristóteles e Hegel.” (ABBAGNANO, 1998, p. 268)

uma perspectiva peirceana de ícone, signo e símbolo articulada em seu livro *O ato fotográfico* (2009); o conceito de clichê sob a perspectiva de Marshall McLuhan e Wilfred Watson (1973); a noção de *trompe-l'oeil* esmiuçada por Jean Baudrillard em sua obra *Arte da Desaparição* (1997) e, por fim, a contribuição de Umberto Eco em seu trabalho *Obra Aberta* (2008).

Já o conceito fotografia encenada de François Soulages em *Estética da fotografia - Perda e permanência* (2010) e as polêmicas criadas em torno do aparelho fotográfico por Vilém Flusser em *Ensaio sobre a Fotografia - para uma filosofia da Técnica* (1997) contribuem para o debate sobre a intencionalidade do artista. Vale ressaltar ainda os estudos sobre fotografia e ficção de Joan Fontcuberta em *El beso de Judas - Fotografia y verdad* (2007).

Desde os primeiros experimentos fotográficos realizados em 1839, grande parte dos pesquisadores atrelou suas descobertas a *mimesis*. Não obstante, notamos que existia já àquela época, outros estudiosos que experimentavam a fotografia como encenação e como ficção. Para uma grande maioria de fotógrafos, o objetivo da fotografia era registrar aquilo que estava ali para a posteridade. Era comum a feitura de retratos de família ou a realização de fotografias dos entes queridos falecidos, por exemplo.

A fotografia alcançou, assim, o espaço da pintura como representação de corpos, de modelos-vivos, de retratos e de autorretratos, destarte, esses registros eram mediados pelo aparelho fotográfico. A invenção da fotografia permitiu à pintura uma nova abordagem que não mais perpassa pela Visão Objetiva (Flores, 2011). Durante quase vinte séculos tivemos uma mimetização na representação das artes visuais construindo um imaginário coletivo, na qual a arte, de forma relativamente normatizada, deveria ser um duplo do mundo real. A Visão Objetiva compreendia a representação como cópia mimetizada, idealizada do mundo.

(...) a naturalidade da Visão Objetiva deve simplesmente ser considerada um modelo para a compreensão da base ideológica e das propostas de realidade da cultura ocidental, expressas pela Pintura até a invenção da Fotografia. A menção à Pintura como meio sobre o qual recai o peso da produção de imagens da Visão Objetiva é intencional: forçada a uma obrigatória bidimensionalidade, a Pintura implica uma máxima estruturação e abstração da realidade. Em sua evolução ao longo da história do Ocidente, a Pintura é uma clara manifestação do caráter histórico e mutável do “real” em diferentes períodos e culturas que, no entanto, seguem uma tendência naturalista dominante no tocante à representação visual até os fins do século XIX. A “lógica do olhar” que impera até então e que marca o caráter da Pintura está

intimamente relacionada com a reprodução da percepção visual: uma pintura será considerada boa ou ruim de acordo com sua maior ou menor proximidade dos esquemas óticos da realidade (FLORES, 2011, p. 31).

A reflexão de Flores aponta os motivos para alguns dos inventores conferirem à fotografia um grau máximo de empatia com a realidade. A estrutura funcional da câmera fotográfica operava no sentido de se apropriar de modo contundente da realidade. Todavia, nesta mesma origem, se observou também a construção de fotografias cujo o referente era bem próximo do abstrato e em outras situações, o referente perpassava por uma encenação construída para ser fotografada. Em seu livro *Fotografia e Pintura - Dois meios diferentes?* (2011), Flores indica a ideia da metonímia da representação na Pintura, assim como na Fotografia quando analisa a ideia da *imago* romana:

Diferentemente dos gregos, que concebiam o ícone ou *eikón* como “imagem” em seu sentido de semelhança física, os romanos tratavam a imago como corpo: a presença não era fictícia, mas real. (...) por meio dessa operação metonímica, a imago adquire a conotação de pessoa, no sentido legal (...) A imago, portanto, não era uma re-presentação do corpo realizada enquanto semelhança metafórica, como nos ícones gregos. Era sim uma presença de caráter metonímico um vestígio do que existiu na realidade material. Seu valor residia em sua preservação física real, e não em sua possível semelhança. A imago seria para o corpo o que o *vestigium* é para o pé: a marca que só aparece quando esse levanta do chão (FLORES, 2011, pp. 117-118).

Podemos inferir que as imagens para os romanos tinham um caráter decisivo na construção da memória, e, partindo desse raciocínio, a fotografia operava como *imago* por questões ontológicas. Para Philippe Dubois (2009), há na fotografia uma espécie de rastro de uma iconicidade pré-existente, para o autor a fotografia apropria-se de um espaço indicial da *imago*, todavia, vale ressaltar que embora a fotografia tenha esse caráter indicial e esse caráter metonímico, a construção da cena, para ser fotografada, pode articular de modo inteligente com esses dois parâmetros e se afastar de modo intencional deste caráter indiciático. As fotografias analisadas para este trabalho contribuem com um campo muito delimitado de construção de cena, de narração, de *mimesis* e de ficção.

Sendo assim, este rastro ao modo semiótico de Philippe Dubois é um dos modos que ordenam:

(...) os principais motivos que explicam o surgimento e a generalização, no campo dos discursos sobre a fotografia dessas concepções “ontológicas” sobre o estatuto da fotografia como puro traço físico de um real. É claro que não apresentarei novamente aqui toda uma série de trabalhos que se comprometem nesse percurso. (...) todas essas propostas insistem na “gênese” do dispositivo em detrimento do “resultado”. Pois é bem aí, nesse deslocamento de “ponto de vista” (Peirce), nessa mudança de posição epistemológica que se situa a novidade teórica da relação moderna com a fotografia. (...) a relação desta (fotografia) com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: o momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento de retomada – da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo todo o campo da referência (DUBOIS, 1993, p. 66).

A pesquisa desenvolvida para a dissertação reflete sobre o espaço da encenação de corpos como lugar de experiência na fotografia. Essa fotografia pode ser inventada, confeccionada, manipulada, fabricada no sentido em que criamos uma encenação, uma *mise-en-scène*<sup>3</sup>. Como significado para essa expressão artística observamos a ideia de encenação, um posicionamento de uma cena, uma direção ou produção de uma cena teatral ou de um filme.

A fotografia com o seu *eidôlon*, isto é, sua aparição, seu fantasma, substitui a realidade, testifica o paradoxo documental de uma possível *fotocena*. O que propomos no escopo da pesquisa é como a ficcionalidade pode criar o *punctum* (conceito barthesiano) em que a fotografia fere o espectador de modo emocional e afetivo.

### 1.1- CLICHÊ SONDA e as imagens banalizadas

Para que se trate de fotografia encenada, é necessário refletir sobre a participação dos clichês na elaboração artística das obras estudadas aqui. Grosso modo, a palavra clichê está relacionada à gravação de chapas de metal usadas para a reprodução de imagem ou de textos. Clichê, portanto, era uma matriz que poderia ser reutilizada várias vezes para comunicar algo pertinente àquela comunidade. Com o passar do tempo clichê começou a ser utilizado como sinônimo de imagens, frases, cenas que se repetem diversas vezes em sociedade e que até por essa saturação excessiva da imagem ou do texto, acabam recebendo uma conotação banalizada ou depreciativa.

---

<sup>3</sup> Entende-se por *mise-en-scène* um conjunto de elementos como personagens, objetos e cenário em um situação de enquadramento de cena.

Acredita-se que o que encanta na criação poética das obras analisadas seja a manipulação desses lugares-comuns, desses artifícios, como se fossem nossos primeiros espectadores e a referência desses clichês nos causassem empatia.

Seguindo nessa perspectiva, a utilização de clichês conhecidos e estilizados como uma galocha amarela ou uma sombrinha rendada, abrange uma tentativa nostálgica da pesquisadora de fazer arte. Talvez porque essa nostalgia esteja associada a tudo aquilo que não está presente, mas que é importante na elaboração de uma memória afetiva. Como se os clichês criassem esse grau de empatia com os que o observam.

Constituindo assim, uma associação entre empatia com uma espécie de clichê-sonda (MACLUHAN; WATSON, 1973, p. 93) para que desse modo se desencadeie a nostalgia:

O aspecto de clichê-sonda dos paradoxos é acentuado (...) porque eles marcam uma margem regular para o pensamento progressista, um ponto no qual o “objeto” se torna “sujeito”. A “margem” do “passo-adiante” como clichê-sonda está sempre no confronto do discurso, mas sempre engajado em recuperar clichês antigos de todas as esferas de atividade humana. Como dissemos frequentes vezes, há um paradoxo no próprio clichê, pois no momento da verdade ele é refugado para a lixeira do óbvio e do inútil. (...) uma vez mais, portanto os demonstram ser paradoxais, ao fazer duas coisas ao mesmo tempo, duas coisas se contradizem ou cancelam uma à outra. Assim não só o clichê é paradoxal em sua duplicidade, mas o arquétipo também (MCLUHAN; WATSON, 1973, pp. 193-194).

A materialidade da fotografia encenada, como aquela que se afasta e transcende a *mimeses* e a *imago metonímica*, aqui como opção de uma composição fotográfica: a *fotocena* – criação de um clichê que nada mais é do que repetição de elementos que nos leva para a recepção do sensível.

A *fotocena* reverbera o *isto foi encenado* de Soulages (2010) e é um espaço de diálogo entre teatro e fotografia, sendo esta última o suporte para o registro dessa complementaridade. A pesquisa aponta para um lugar em que a fotografia artística poderia ir ao encontro das fotografias de moda ou publicitárias, as quais, costumeiramente, pontuam determinadas imagens que são compostas como ensaios, e possuem em sua execução diversos materiais e elementos identitários da linguagem teatral.

A proposição *fotocena* se estabelece nesta dissertação, a partir de artistas que criam fotografias encenadas, uma poética na qual pensamos a criação forjada de determinadas imagens fotográficas. Analisamos trabalhos de artistas como Cindy Sherman, Sophie Calle, Jeff Wall, Ruth Sousa, Karen Knorr, Sandy Skoglund, Eileen Cowin, bem como as produções poéticas produzidas por mim e meus parceiros: Ianni Luna, Petrus Barros e Lucas Las Casas.

## 1.2 - PUNCTUM - uma relação de amor

Barthes (2008), numa perspectiva quase ontológica da fotografia, procurou articular como o início da fotografia contribuiu para uma narrativa poética. A fotografia, segundo o autor, não consegue ser classificável, embora ele próprio estabeleça possíveis classificações: 1. de ordem prática: fotógrafos amadores e profissionais; discurso, fotografias de paisagens, fotografias de retrato, fotografias científicas e, 2. de ordem estética; fotografias realistas; ou fotografias que se aproximam do pictorialismo.

Barthes (2008) afirma que julga ser mais fácil tratar do específico ao invés de criar uma teoria sobre o geral que possa existir na fotografia. Para ele, a fotografia apresenta o seu referente, e este é fixado na imagem revelada. Segundo seus preceitos, essa operação acontece de modo mimético, isto é, realista. Em outras palavras, o que está em dada situação para ser fotografado é realidade e existe de modo empírico no mundo. A fotografia, para Barthes, é um signo que não se fixa bem. Não é a foto que vemos e sim o seu referente, como se esse aderisse às fotografias.

Para que suas reflexões aconteçam de modo conveniente, ele deseja encontrar a característica fundamental e universal sem a qual não existiria fotografia. A fotografia, segundo Barthes (2008), pode ser objeto de três práticas: o fazer, o experimentar e o olhar, criando suas analogias com o *operator*, o *spectator* e o *spectrum*<sup>4</sup>. Como se a fotografia do *operator* estivesse relacionada ao orifício em que se vê a imagem a ser capturada, a fotografia do *spectator* estaria ligada à química, pois revela o referente. E como se a fotografia do *spectrum* fosse a fabricação de outro corpo para ser fotografado. Para Barthes a fotografia é um jogo social, em que o sujeito se preocupa em fazer a “pose”. Para ele, a sua imagem fotografada nunca é o seu verdadeiro eu, por isso possibilita o aparecimento de “eu próprio como outro” (BARTHES, 2008, p.20). Sendo uma visão do

---

<sup>4</sup> No livro o termo *operator* é sinônimo de fotógrafo, *spectator* significa espectador e *spectrum* entende-se como espectro.

duplo, a fotografia transforma o sujeito em objeto. Essa é a fotografia do *spectrum*, o sujeito passa para a posição de objeto, ele cria uma experiência com a morte e torna-se espectro.

A morte é o *eidos* da fotografia, pois Barthes acredita que não há escapatória, pois, a foto aprisiona o espectro. Tudo, assim, se mistura na prática fotográfica. O *eidos* seria o campo, o espaço de lavoura, sobre a fotografia, que para ele é uma arte pouco segura, uma “ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis” (BARTHES, 2008, p. 19). Poderia, então, ser formulada uma ciência que, a partir da subjetividade, estudasse os sujeitos que, no caso da fotografia, em várias situações, também são os objetos.

Ao iniciar uma reflexão sobre que tipo de fotografia o tocava, Barthes estabeleceu que algumas fotografias provocavam uma confusão em sua mente, uma espécie de *tilt*. Ele designou essa atração como aventura. A fotografia, segundo ele, passa pela percepção, pelo signo e pela imagem, mas não aborda nenhuma delas. Por isso não acreditava em fotografias vivas. Ele acreditava que existia uma atração por determinadas fotografias que o fez “amimá-las”. Sua crença é que na fotografia existia uma essência de matérias (físico, químico, óptico) e essência regionais (referentes à estética, a história e a sociologia), que poderiam ser a base para uma ontologia formal da fotografia.

Ao analisar as fotografias de que gostava, percebeu que foi movido a princípio por uma questão de dualidade/antagonismo. Essa dualidade é que provocava esse afeto. Para entender essa dualidade, ele precisava nomear dois elementos que criavam uma co-presença e que, de certo modo, era o que fazia determinadas fotos se tornarem interessantes.

Ele nomeou o primeiro elemento de *studium*, que significava a aplicação de algo, como construções de quadros históricos culturais. Isto é, o *studium* está na foto porque oferece ao *spectator* uma leitura cultural, histórica, sociológica, psicológica de determinado referente, como se, ao ler aquela foto, se pudesse entender tudo que estava por trás dela. O outro elemento ele nomeou como o *punctum* algo que vai feri-lo como uma seta. O *punctum* de uma fotografia é o acaso que nela faz o *spectator* sentir-se ferido, mortificado e apunhalado.

[...] mas creio que essa palavra existe em latim: é o *studium*, (...) mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos [...] Existe uma palavra em latim para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento aguçado; essa palavra convinha-me sobremaneira porque remetia também para a ideia de pontuação e porque as fotos a que me refiro estão efetivamente pontuadas, por vezes até salpicadas, por esses pontos sensíveis. [...] A este segundo elemento que vem perturbar o *studium* eu chamaria, portanto, *punctum*; porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados (BARTHES, 2008, pp. 34-35).

A fotografia de Koen Wessing (1942), repórter jornalístico holandês, ilustra o que seria para Barthes o *studium*, aquele lugar da fotografia que apresenta reflexões sobre questões culturais, sociais e econômicas. Apresenta, também, em sua gestualidade, aquilo que a estabelece como uma foto artística e com caráter denunciador ao discursar sobre as guerras do mundo.

O *studium* confere à fotografia de Koen Wessing um sistema iconográfico que apresenta a imagem em um campo, em que arte e preocupações ideológicas e políticas se coadunam. Mas de que modo essa imagem poderia me provocar o *punctum* uma vez que essa precisa me ferir? Emocionar? Percebe-se que o *punctum* não é conferido à foto a partir de uma leitura racional, mas de uma leitura que evoque aspectos emocionais do *spectator*.

Poderia supor que o *punctum* nessa foto seria o rosto da criança pendurada nas costas do homem e que se observa uma lacônica tristeza nos olhos dela, entretanto essa análise do *punctum* não pode ser compartilhada por mim e por outro *spectator*, pois ela é singular e individual.

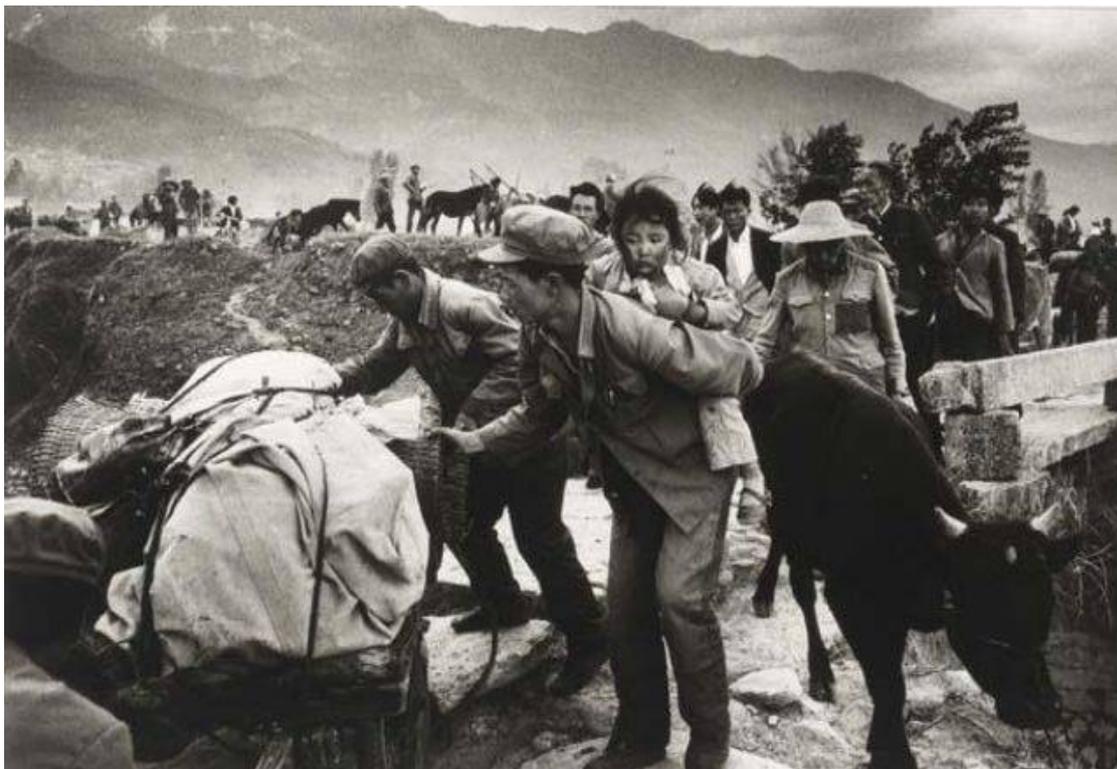


Figura 1: Weissing, Koen. *Opweg naar*. 1984

As fotografias de que Barthes se ocupava tinham o *studium* e *punctum* como conceitos para reflexão. Evidentemente, algumas fotografias poderiam ter somente o *studium*, que seria um tipo de gosto diversificado, inconsequente, que não feria o *spectator*. Essas fotografias tinham algumas funções como informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo, mas sob esse aspecto somente o *punctum* poderia atuar, pois é da sua natureza nos tocar, nos ferir por algo que está na foto como um pormenor. Esses pormenores poderiam ser constituídos pelo que Barthes chamou de biografemas, que são traços que distinguem determinados sujeitos. Para o autor, a fotografia poderia ter esses traços, que delimitariam o sujeito inserido ao *punctum* da fotografia, como algo especial contido naquela foto.

Barthes (2008) afirmava que o essencial à descoberta da fotografia foi o processo químico de revelação, porque a imagem revelada apresentava o referente em sua totalidade e, segundo suas crenças, de modo cativo. Para tal pesquisa, o pictorialismo podia ser um exagero como o que a fotografia pensava sobre si, pois, ao tratar de um possível pictorialismo na fotografia, ele a aproximava da pintura. Se o referente estava fúnebre, poderíamos também estabelecer uma relação da fotografia com um teatro totêmico, um teatro que cultua os mortos, apresentando uma analogia da fotografia como

um culto aos mortos. A fotografia teria uma relação entre o que estaria escondido e o que seria surpresa para o *spectator* como resultado da performance do fotógrafo.

Barthes criou cinco categorias na fotografia: primeira surpresa — o referente é uma raridade para a fotografia; segunda surpresa — o *numem* fotográfico, isto é um gesto colhido no momento que acontece a captura da imagem é o tempo decisivo da imagem; terceira surpresa — a proeza de fotografar algo que é difícil de ser captado; quarta surpresa — as contorções da técnica, sobreposição de imagens, dupla exposição, interferências em negativos; e quinta surpresa — cenas que o fotógrafo encontra aparentemente ao acaso e que são bem especiais. Partindo dessas surpresas, o fotógrafo deveria desafiar o provável e o possível. Em um alto grau de sofisticação, a fotografia começaria a retratar o que não é notável (BARTHES, 2008, pp. 41-42).

Nesse ponto de sua teoria, Barthes assume novamente a relação com um tipo de teatro que cultua os mortos, apresenta tipos de máscaras que existem a partir das fisionomias que estão presentes na sociedade. O que o autor quer mostrar é que a fotografia retrata determinados referentes, de modo a estabelecer uma relação com a realidade. E sempre que essa imagem (do referente) é revelada, esta recebe um tipo de tratamento que a mortifica. Assim, ele atesta que a fotografia é subversiva quando possibilita o pensamento.

Mas se a Foto me parece mais próxima do Teatro, é através de um circuito singular (talvez seja eu o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original entre o teatro e o culto dos mortos; os primeiros atores distinguiam-se da comunidade ao desempenhar o papel de mortos; caracterizar-se era apresentar-se como um corpo simultaneamente vivo e morto (BARTHES, 2008, p. 40).

Barthes também atesta que alguns fotógrafos com suas fotos provocariam algum tipo de reflexão e um sentido diferente do entendimento estritamente textual. As fotografias de paisagem, portanto, poderiam nos levar a um lugar fantasmagórico, que não é onírico, ou empírico, mas um lugar que pode nos levar para um tempo utópico.

Uma foto que tivesse o *studium*, mas que não ferisse, segundo o autor, não teria então o que ele denominou de *punctum*. Ele falava de uma fotografia unária, isto é uma fotografia que fosse esvaziada de sentido e emoção. As fotos de jornal, por exemplo, poderiam ser unárias porque elas não têm muito o que explicar. Outro exemplo, utilizado em seu livro, seria uma fotografia pornográfica, entretanto, eventualmente, existe um pormenor nas fotografias unárias, e ele pode ser o *punctum*.

O *punctum* e *studium* não são obrigatoriamente encontrados em uma mesma fotografia, mas eles podem coexistir em uma fotografia. Essa co-presença não provoca discussão em termos do discurso clássico, novamente o *punctum* pode ser esse pormenor que emociona o spectator, que o fere. Entretanto, os aspectos históricos, sociológicos, psicológicos e comportamentais, determinados detalhes, porém, não são as chaves que ativam esses pormenores que ferem o spectator a ponto de denominá-los como *punctum*. O *punctum* é algo pessoal, daquele que vê a fotografia. Segundo Barthes, às vezes o *punctum* pode ter um caráter metonímico, isto é o significado do que é visto que remete a outros significados. Quando o *punctum* é este pormenor que pode tomar conta de toda a fotografia, sabemos que o mesmo não pode ser criado intencionalmente pelo fotógrafo, pois esse ato forjado não feriria o *spectator*.

A substância do *punctum* pode mostrar o que é irrevelável, aquilo que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se. Em algumas fotografias, Barthes deixa de observar o que seria o *studium* para se ater a um detalhe, algo que lhe fere. Ele deixa de olhar de modo educado e cultural para olhar por meio do que o fere. O *studium* é codificado pode ser lido e decodificado, isto é, decomposto. Posso fazer uma análise sintática e morfológica sobre ele, já o *punctum* é aquilo que não posso nomear, que não pode ser racional ou intelectualizado. Ele não encontra o seu signo, o seu nome, pois, na análise barthesiana, ele é radical, raiz de algo.

Barthes acredita que o *punctum* poderia ser dotado de latência, mas não de um exame racional e lógico. Para realizar a leitura de uma foto, ele julga necessário fechar os olhos e deixar que o pormenor apareça em nossa memória afetiva. O *punctum* é aquilo que se acrescenta à foto, mas que de certo modo já está ali implícito. Observe um exemplo de seu livro: as personagens de um filme de cinema saem do esconderijo, que é o ecrã, e na fotografia essas personagens “não saem de lá”, estão anestesiadas e fixadas como se o *punctum* admitisse um campo cego à fotografia.

O *punctum* é um tipo de “fora-de-campo sutil”. Ele se apresenta para além da fotografia. Sob este aspecto, acredita-se que uma fotografia anestesia seus personagens ao fixá-los na imagem. Posso, então, pensar que a fotografia materializa uma cena criada pelo fotógrafo.

[...] ela pode muito bem não o mostrar; atrai o espectador para fora do seu quadro, e é por isso que ela me anima e eu a animo. O *punctum* é então uma espécie de fora-de-campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver: não apenas para “o resto” da nudez, não apenas para o fantasma de uma prática, mas para excelência absoluta de um ser em que a alma e o corpo se misturaram (BARTHES, 2008, p. 67).

Uma vez que Barthes definiu o *punctum* ele vai mapear o que para ele seria o *eidos* da fotografia. O *eidos* seria como a terra natal ou os campos que circundam a fotografia. Na época do falecimento de sua mãe, Barthes, em seu luto, revisitou as fotografias da família. Para ele, essas fotos não diziam nada a mais ninguém. No máximo, se fosse pesquisar o *studium*, poderia verificar as roupas da época, os objetos presentes em cada fotografia, o modo daquele período histórico. Ele tenta inclusive reconhecer sua mãe nessas fotografias a partir desses elementos presentes nelas.

Ao observar essas fotos, cria um paralelo entre história e passado, conceituando que história é passado. Uma foto dele com sua mãe podia fazê-lo lembrar de coisas pertencentes a ela, entretanto ele não a reconhecia em algumas fotos que observava e afirmava que estas eram, para ele, como sonhos, pois não conseguiam mostrar toda essência de sua mãe. Para ele, sua mãe se apresentava à fotografia sem arrogância, ou exibicionismo, ela se apresentava de modo discreto. “Ela não se debatia com sua imagem, ela não se supunha” (BARTHES, 2008, p. 77).

Ele procurava no apartamento de sua falecida mãe a verdade no rosto que amara. Barthes inicia a descrição da foto de sua mãe aos cinco anos e de seu irmão com sete anos, pouco antes da separação dos pais de sua mãe. Na foto do jardim de inverno, encontra a sua mãe. Ele queria que essa foto apresentasse a inteireza dessa imagem, o que ela significava para ele. Outras fotografias que, para a fenomenologia, funcionariam como objeto, para ele, suscitavam a identidade de sua mãe, mas não a verdade encontrada na foto do jardim de inverno.

Perdia a sua mãe duas vezes: a primeira quando ela partiu e depois quando a viu criança na foto. Durante a fase da doença de sua mãe, ele cuidou de sua saúde como se ela fosse sua filha. A morte ou o final de sua vida outorgavam esse poder a ele. Os dois não se comunicavam pela palavra “insignificação enganadora da linguagem, a suspensão das imagens, deveria ser o espaço do amor, a sua música” (BARTHES, 2008, p. 79).

A fotografia de sua mãe estabelecia-se como o mito de Ariadne, porque ele se ligava a ela por um fio invisível. Especificar a fotografia a partir do amor e da morte

poderia nos fazer acreditar que aquela foto fosse também nos ferir enquanto *spectator*, todavia, para Barthes, não havia a necessidade de nos mostrar a foto. A imagem não nos feria, no máximo nos provocaria o *studium* quanto à época, a fotogenia, as roupas, mas não ferida. Ele, porém, criticava o modo como se estuda a família, um “tecido de constrangimentos e ritos ou é codificada como um grupo de teia de conflitos e recalcamientos... dizem que os sábios não conseguem conceber que existam famílias que se amam” (BARTHES, 2008, pp. 84-85).

A adoração de imagens na tradição católica, embora fosse ele de uma formação protestante, justificava-se porque, naquela imagem do jardim, ele adorava a imagem de sua mãe. Ela era para ele insubstituível. Para Barthes (2008), “toda fotografia é co-natural ao seu referente”, faz uma referência à banalidade e à singularidade que, por sua vez, ele precisava trabalhar naquela imagem. Ao considerar que o referente na fotografia não é como em outras linguagens artísticas, mas sim a coisa realidade que foi colocada diante da objetiva, apresenta-se a nós o noema da fotografia, que é o *isto foi*, ou ainda o que é inacessível.

Ele poderia ter confundido verdade e realidade, e aquela fotografia do jardim de inverno podia impor a existência da realidade, pois, quando algo é colocado diante do aparelho e é fotografado, aquilo fica perpetuado para sempre.

Seguindo uma ordem paradoxal, uma vez que, geralmente, asseguramos das coisas antes de as declararmos ‘verdadeiras’, sob o efeito de uma experiência nova, a da intensidade, eu induzira, da verdade da imagem, a realidade da sua origem. Eu confundira verdade e realidade numa única emoção, na qual colocava a partir de então a natureza – o gênio – da Fotografia, uma vez que nenhum retrato pintado, admitindo que me parecesse “verdadeiro”, podia impor-me a existência realidade do seu referente (BARTHES, 2008, p. 88).

A foto para Barthes provoca certa confusão sobre o que é realidade e vivo, desloca essa realidade para o passado e isso se transforma no *isto foi*. Sendo assim, seria uma anunciação do referente, de algo que um dia esteve lá. Ele nos apresenta que, em latim, fotografia se diria *imago lucis opera expressa*, isto é, imagem revelada, saída, montada e exprimida, como se o passado viesse tocar a sua memória.

Para o autor, em toda fotografia, a cor é uma demão posterior à verdade original da cor. A fotografia também é a confirmação daquilo que existiu, tem algo a ver com ressurreição. Aquilo que é fotografado é realidade e é passado. Simultaneamente, a

fotografia paira no espaço da metafísica, não diz nada daquilo que já não foi e sim uma certeza daquilo que foi. A sua essência é ratificar aquilo que representa.

Barthes considera a fotografia como um todo-imagem: não há espaço vago, não se pode acrescentar algo a ela. A fotografia se agarra ao passado e não tem nada que aproxime do futuro, tem um referente que não é vivo, mas que um dia foi vivo. A foto exclui a catarse, toda a purificação. A fotografia é a morte, para Barthes, e ele estabelece um paralelo entre força e violência e a doçura que existe em uma foto. O tempo na fotografia, para o autor, é sustido, pois a foto é a essência de uma paragem, como se nela a morte fosse separada por um simples disparo entre a pose inicial e o papel fino, postulando que o *isto foi* é um fantasma do que veio antes, do passado.

Philippe Dubois (2009) corrobora com essa ideia de um todo-imagem, porquanto pensa a fotografia como índice, como algo que carrega em si marca de seus percursos, seus caminhos e significados. Ao colocar a fotografia como fundamentalmente ligada à sua referência, articula o pensamento barthesiano, mas não anula outras acepções sobre como esse referente se liga à imagem capturada.

Em suma, não é uma aposta menor dessa lógica do índice colocar radicalmente a imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que a faz ser, quer este passe pelo receptor, pelo produtor, quer pelo referente da imagem. Espécie de imagem-ato absoluta, inseparável de sua situação referencial, a fotografia afirma por aí sua natureza fundamentalmente pragmática: encontra o seu sentido, em primeiro lugar, em sua referência (DUBOIS, 2009, p. 79).

A fotografia, no instante em que é capturada, retêm o que é vivo, ou seja, isto já existiu diante do aparelho fotográfico. Existe o *studium*, o lugar no qual entendemos a cultura a que fala determinada foto. Existe, também, o *punctum* um pormenor que fere, e, por fim, existe “um novo *punctum* que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema (*isto foi*), a sua representação pura.” (BARTHES, 2008, p.107) A fotografia é o anúncio de uma morte. Esteja o referente vivo ou não, ao ser capturado pela objetiva do aparelho, ele deixa de ser e passa a ser o *isto foi*.

Esse novo *punctum* atua a partir de um tempo esmagado. Para Barthes, o lugar entre as fotografias que lhe ferem, que tem o *punctum* mostra um espaço entre o público e o privado. O autor acredita que o fotógrafo amador está mais próximo do noema da fotografia, o *isto foi*.

Algumas fotos se distanciam do que se entende por semelhança. Apresenta, por isso, a única foto em que ele reconhece a mãe: a foto do jardim de inverno. “A fotografia pode revelar (no sentido químico do termo), mas aquilo que ela revela é certa persistência da espécie” (BARTHES, 2008, p. 116).

A fotografia autentifica a existência de uma pessoa, é a evidência daquilo que não quer ser decomposto. A foto de sua mãe no jardim apresenta o noema da fotografia. Em sua poética, Barthes cria outra imagem: a do ar. O ar é a melhor palavra para designar verdade, suplemento impossível da identidade, a relação entre o ar e a verdade da fotografia. Um fotógrafo muitas vezes não tem domínio desse ar, imagem verdadeira. A fotografia tem esse poder de olhar nos olhos diretamente.

É possível ver sem olhar e olhar sem ver. A fotografia pode realizar essa operação noética sem noema. Estabelece toda uma poética com o ato de olhar para a objetiva da câmera. Olhar uma fotografia é uma instância entre a verdade e a loucura, pois esta realiza um paradoxo entre o *isto foi* e *é isto*. Juntam-se a verdade e a loucura. A fotografia tem um noema bem simples, o *isto foi*, todavia ela “é uma evidência forçada”.

[...] ela realiza a confusão inaudita da realidade (*isto foi*) e da verdade (*É isto!*). Passa a ser simultaneamente verificativa e exclamativa; leva a efígie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o entusiasmo, o desejo) é garantia do ser. Aproxima-se, então, efetivamente, da loucura, se junta à “verdade louca” (BARTHES, 2008, p. 124).

Tanto a cena como as fotos são compostas de pormenores que o provocam, o ferem, uma ligação entre fotografia, loucura e algo que ele não sabia o nome certo. Ele pensou em sofrimento por amor e começou a refletir sobre o que o feria em certas fotografias (*punctum*), porque de certa forma ele entrava em contato como que está morto ou o que iria morrer. A fotografia como Arte esquece o seu noema, quando ela já não tem mais loucura.

Neste ponto, Barthes cria um paralelo com o sistema cinematográfico, que pode falar da loucura, mas não ter a construção de suas cenas loucas, pois seu projeto não permite que isso aconteça. A Fotografia seria a tirania da imagem fotográfica sobre outros tipos de imagem. As imagens se universalizam e produzem um mundo sem diferenças. Louca ou séria, a fotografia será se não relativizar a sua realidade, êxtase fotográfico. “Espectáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou enfrentar nela o despertar da inacessível realidade” (BARTHES, 2008, p. 130).

As contribuições de Barthes são fundamentais, pois estabelecem um lugar para a reflexão sobre a poética produzida pelo ato fotográfico. Esse discurso é fundamental para a fotografia contemporânea. O presente trabalho estabelece uma reflexão sobre fotografia encenada, uma fotografia desenvolvida levando em consideração a ficcionalidade.

Barthes pontua que algo foge ao controle daquele que fotografou, do artista que fotografou (lembramos que estamos analisando fotografias que catalogamos ou classificamos como fotografias de arte), como se o *punctum* escapasse do ato de criação da foto, como se ele não pudesse ser forjado, criado conscientemente pelo artista.

Acrescentamos a ideia originária de Barthes de que, ao artista-criador, quando em exercício de suas funções criadoras, cabe, sim, a possibilidade de manipular aquilo que fere o espectador, aquilo que nos comove, aquilo que apunhala.

O artista, em sua posição de criador de uma situação imagética teatral e fotográfica, transita no espaço do fabricar, do fazer no sentido de poetizar. Ao criar poética, pressupõe-se que o artista formule o *punctum* que ele, deliberadamente, fabrique este lugar na fotografia, que comova a recepção. É notório à essa proposição suposições conceituais que dialoguem com o espaço da recepção nas obras de artes visuais. Portanto, acredita-se que ao criar cenas fotografáveis, lidamos com o espaço do manipulável, do narrativo, do fingimento, e, quando o artista brinca nesse espaço, ele lida com a empatia e a comoção do observador.

A ideia da presente pesquisa é sobrepor ao *punctum* de Roland Barthes a manipulação, a fabricação e o forjar. O significado literal de forjar é, segundo o dicionário, modelar metal ou outro material. O sentido figurado é inventar, dar origem a alguma coisa. Contrariando, desse modo, a proposição inicial de Barthes quanto ao seu conceito de *punctum*.

### **1.3 – CONTRIBUIÇÕES de Joan Fontcuberta e Flusser sobre a fotografia**

Juan Fontcuberta estabelece relações entre fotografia, verdade e ficção. Observa-se que aprisionar algo na fotografia está presente desde o seu surgimento com a invenção da fotografia:

No Congo, por exemplo algumas tribos que falam bantú se servem de uns fetiches antropomórficos que levam alguns pequenos espelhos na região do umbigo cuja missão consiste justamente em arrancar e aprisionar a alma do inimigo subjogado. Entretanto, a imagem de um espelho é fugaz e o reflexo do espelho não é aprisionado. A fotografia, por outro lado, ‘espelho com memórias’, segundo se chama todo daguerreotipo. Imobiliza nossa imagem para sempre com todo luxo de detalhes e a verdade como decoração. Uma imobilização e um aprisionamento que nos cercará indubitavelmente da morte <sup>5</sup> (FONTCUBERTA, 2007, p. 30)

No Congo, de acordo com Fontcuberta, certas tribos acreditavam que arrancavam e aprisionavam as almas de seus inimigos ao capturar sua imagem em um espelho preso em seus umbigos. A imagem de um espelho é fugaz e retém de forma abreviada a imagem. Os primórdios da fotografia também se apoiaram nessa crença de aprisionar em seus equipamentos fotográficos aquilo que era fotografado, referindo-se à morte daquilo que foi aprisionado. Todavia, trabalhamos no sentido de que o referente, não é aprisionado, tampouco morto ao ser clicado pelo *operator*. Pensamos que a imagem capturada pela objetiva trabalha com o tempo do devir, isto é, a imagem captada pode ser reconhecida como algo que passou, como algo que está acontecendo agora, e como algo que pode vir acontecer.

A imagem pode dialogar com um espaço pertencente à ficção, ao que é fabricado intencionalmente pelo fotógrafo. Ela não é obrigatoriamente um registro documental da realidade e nem por isso ela deixa de ocupar o seu espaço de reflexão sobre a realidade. Fontcuberta traz contribuições a esse respeito quando afirma que a imagem vem diariamente deixando de ser um registro de identidade morfológica para ser uma imagem como demonstração de trabalho, abaixo de qualquer suspeita, porque também estamos em uma época em que é comum forjar documentos fotográficos com objetivos diversos.

---

<sup>5</sup> Tradução livre de: En el Congo, por ejemplo, algunas tribus de habla bantú se sirven de unos fetiches antropomórficos que llevan un pequeño espejo en la zona del ombigo cuya misión consiste justamente en arrancar y aprisionar el alma del enemigo invocado. Pero la imagen de un espejo es fugaz y el reflejo no queda retenido. La fotografía, en cambio, esse “espejo con memoria” según se llamada al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la Idea de la muerte. (FONTCUBERTA, 2007, p. 30)

O mundo é um grande teatro, e não existe uma separação entre realidade e representação. A coletiva de imprensa, os acontecimentos desportivos, as grandes comemorações, incluindo algumas guerras, se convertem em elaboradíssimas dramaturgias com atores e figurantes, que têm um ponto de vista fixo perante a câmara<sup>6</sup> (FONTCUBERTA, 2007, p. 178).

Essa ratificação, contudo, na contemporaneidade, ganha outros contornos. Nem sempre o que é captado pela objetiva da câmara fotográfica é a representação verossímil do referente, já que não cabe a ele sempre ser uma busca da realidade. Nesse sentido, vamos observar artistas que performam o referente, fabricando-o, forjando-o, afastando, assim, a fotografia como forma de documentar a realidade.

Sobre esses aspectos, precisamos refletir se a fotografia não tem obrigação de representar de modo fiel a realidade. Existem muitos trabalhos fotográficos que vão desarticular essa premissa. Estamos em um momento em que a fotografia apresenta seu aparato tecnológico e quebra diversos paradigmas apresentados ao longo de seus quase dois séculos de existência. A necessidade de catalogação do que seria o ato fotográfico, de definir a fotografia como signo, ícone ou índice são pertencentes a um momento de dúvidas. Como contribuição para essa reflexão, pode-se citar Arlindo Machado, que aborda a teoria de Charles S. Peirce.

Falando nos termos da teoria dos signos de Charles S. Peirce, a fotografia tem sido habitualmente explicada ora com ênfase em sua iconicidade (Cohen, 1989: 458; Sonesson, 1998), ou seja, com base em sua analogia com o referente ou objeto, bem como em suas qualidades plásticas particulares; ora com ênfase em sua indexicalidade (Dubois, 1983: 60-107; Schaeffer, 1987: 46-104), ou seja, com base em sua conexão dinâmica com o objeto (é o referente que causa a fotografia); ora ainda admitindo-se as duas ênfases simultaneamente (Santaella e Nöth, 1998: 107-139; Sonesson, 1993: 153-154). No entanto, mesmo que todos admitam que muitos dos elementos codificadores da fotografia podem ser considerados arbitrários e convencionais, praticamente não existe uma reflexão sistemática sobre a fotografia como símbolo, no sentido peirceano do termo, ou seja, como a expressão de um conceito geral e abstrato. Embora alguns analistas já tenham alertado para a necessidade de se pensar a fotografia, sobretudo a contemporânea, “fazendo intervir, de maneira simultânea (e não exclusiva) as três categorias peirceanas” (Carani, 1998), a verdade é que o pensamento da fotografia como lei ou norma generalizante permanece um desafio teórico (MACHADO, 2001, p. 18).

---

<sup>6</sup> Tradução livre de: El mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación, Las conferencias de prensa, las convenciones políticas, los acontecimientos deportivos, las grandes conmemoraciones, incluso algunas guerras, se han convertido en elaboradíssimas dramaturgias con actores y figurantes, a los que se há asignado un punto de vista fijo ante la cámara. (FONTCUBERTA, 2007, p. 178)

Pode-se, nesse momento, inquirir se todas as fotos levam o referente a essa morte citada por Barthes. Acredita-se, a partir dessa premissa barthesiana, que, ao capturar a imagem e revelá-la em seu suporte, o referente fica ali para sempre.

Somando-se a essa reflexão, temos o pensamento de Vilém Flusser, sobre a tecnologia pensada de modo filosófico na fotografia. Nascido na Tchecoslováquia, o filósofo autodidata, Flusser, morou no Brasil por trinta e um anos, apontou a produção fotográfica como algo intrinsecamente comprometida com os recursos tecnológicos que a câmera possui.

Em sua filosofia da caixa preta, abordou a fotografia dividida em nove partes: a imagem, a imagem técnica, o aparelho, o gesto de fotografar, a fotografia, a distribuição da fotografia, a recepção da fotografia, o universo fotográfico, a urgência de uma filosofia da fotografia<sup>7</sup>. Nessa divisão, ressaltamos a questão da técnica, da distribuição e da recepção da fotografia, por estar ligada à tecnologia.

Ao analisar modos e concepções que fotógrafos possuem, Flusser aponta que esses profissionais sofrem a interferência do sistema que o aparelho impõe à produção fotográfica, porque, de modo pragmático, para o autor, nenhuma tecnologia é isenta de ideologia, e, à medida que vai se desenvolvendo, estabelece outros tipos de conduta face ao objeto fotográfico.

Eis como se produz o universo fotográfico: os homens constroem aparelhos segundo modelos cartesianos; em seguida, alimentam-nos com conceitos claros e distintos (atualmente existem aparelhos de <segunda geração> que podem ser construídos e alimentados por outros aparelhos e os homens vão desaparecendo do horizonte); os aparelhos passam a permutar os conceitos claros e distintos inscritos no seu programa; fazem-no ao acaso, automaticamente, <pensam> idioticamente; as permutações que assim se formam são transcodificadas em imagens e fotografias; a cada fotografia corresponderá uma determinada permutação de conceitos no programa do aparelho e a cada permutação corresponderá uma determinada fotografia; haverá uma relação biunívoca entre o programa do aparelho e o universo da fotografia; o aparelho será onisciente e onipotente num tal universo. Mas terá pago um preço: os vetores de significação inverteram-se. Já não é o pensamento que significará a coisa extensa; é a fotografia que significa um <pensamento> (FLUSSER, 1997, p. 84).

---

<sup>7</sup> Esses termos são partes constituintes do livro *Ensaio sobre a Fotografia- para uma filosofia da técnica* de Vilém Flusser, 1998, Lisboa: Relógio D' Água.

Ao discorrer sobre outras possibilidades fotográficas que não só o caminho da similaridade, aponta-se para o objeto de pesquisa do presente trabalho a fotografia encenada. Entendo que posso subverter a ordem do aparelho fotográfico ao criar cenas para serem fotografadas. Isso também é possível, uma vez que vamos refletir sobre a ficção criar um *entrelugar* dentre o teatro e a fotografia.

#### **1.4- ISTO FOI ENCENADO - fotografia encenada**

A fotografia encenada é uma forma do artista criar uma história, uma fábula é ligada intencionalmente ou não ao imaginário, ao simbólico, e ao inconsciente do mesmo. O artista é povoado pelo ficcional, pelo sonho, por aquilo que ultrapassa suas opções cotidianas de vida.

A fotografia encenada, segundo François Soulages (2010), também aponta para a falta de cronologia que a imagem fotográfica habita. Para o autor “a fábula do fotógrafo baseia-se em certa ideia que ele tem da estrutura e do tempo” (SOULAGES, 2010, p. 41).

Para Soulages, o conceito de “instante decisivo” de Cartier Bresson é uma forma de se concatenar a fábula, a história, para o autor é uma forma de aglutinar coincidência entre experiência e realidade. Para o autor a fotografia é um “objeto problema” (SOULAGES, 2010, p. 51), no qual, ela é testemunho, engajamento, etnologia e arte.

A fotografia encenada se desenvolve em três etapas: antes, durante e depois da tomada da imagem. Segundo o autor, “não se deve negligenciar nenhuma etapa para compreender o processo criativo” (SOULAGES, 2010, p. 52). A fotografia encenada para Soulages perpassa, entroniza, preceitos e sentimentos escamoteados em nosso inconsciente coletivo. Em seu pensamento sobre fotografia, Soulages cita Marcel Mauss que afirma “todo corpo tem milhares de anos” (SOULAGES, 2010, p. 52).

Vale ressaltar que a fotografia, segundo esse autor é um “objeto problema a ser fotografado é, então, o Índice da diferença existente entre o sujeito e aquilo que não é ele” (SOULAGES, 2010, p. 53).

A fotografia possui três etapas: forma, luz, matéria, perpassando do referente ao fotográfico, pois a matéria, o corpo denuncia, interpreta visceralmente palavras. Sendo por isso, a reação desses corpos aos estímulos, modos distintos de encenação.

O autor Soulages estabelece um trocadilho quando afirma que toda fotografia acontece, pois *isto foi encenado*, fazendo uma inferência ao “*Isto foi*” de Roland Barthes. O autor afirma que “*Isto existiu*” pois, *isto foi encenado*. O teórico afirma que um primeiro

gênero que dá conta da encenação é o retrato, sendo assim, o autor esmiúça, de modo delicado, as obras e as fábulas criadas por Julia Cameron, entre outros, afirma que o *isto foi encenado* é uma estética e deve ser aplicada.

Soulages estabelece diferença na fotografia entre a fotografia encenada (fotografia subjetiva, manipulada, autônoma, exploração de uma realidade) e a fotografia direta (reportagem, retrato e a paisagem), a fotografia encenada é uma fotografia subjetiva e manipulada. A fotografia encenada, consisti assim, em uma teatralização fotográfica.

A teatralização é, portanto, ao mesmo tempo incontornável e discreta. Um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a obra de arte (SOULAGES, 2010, p. 67).

A fotografia encenada de Soulages ocupa os espaços que a fotografia da retratista Julia Cameron, também ocupa, o cotidiano, a cultura religiosa, a história e a literatura. A teatralização do cotidiano é uma possibilidade de dispormos todos os elementos significativos da cena, a interpretação como uma encenação que nunca nos impõe uma única leitura da imagem, do texto, da fábula.

### **1.5 - MIMESIS como tentativa de encenação do real**

Para podermos refletir sobre a possibilidade de forjar uma cena teatral para ser fotografada, criando assim a consubstanciação do mote da pesquisa, é necessário que possamos afirmar a montagem fotográfica como a suspensão de uma cena teatral a ser fotografada. É necessário que pensemos em um conceito que, culturalmente e socialmente, está arraigado na formulação do campo da arte no ocidente: a *mimesis*.

O termo *mimesis* é campo para diversas polêmicas, provavelmente porque já se falou exaustivamente deste termo, que aponta diversas incompreensões conceituais e efetivamente ao longo de tantos séculos foi apresentada como importante parâmetro das diversas linguagens artísticas. O termo apresenta em sua potencialidade de enunciado transformações conforme os períodos artísticos foram se consolidando ao longo da história.

Abordamos alguns traços relevantes sobre a *mimesis*, para tanto foi importante a interlocução teórica de Wladislaw Tatarkiewicz em seu livro *História das seis ideias* (2001).

O autor Wladislaw Tatarkiewicz pontua que, nos preceitos estéticos e filosóficos gregos, criou-se três categorias: *apathe* (conceito ligado a ilusão), *katharsis* (conceito ligado a emoção) e *mimesis* (conceito relacionado a ideia de imitação). A teoria apatética, ilusionista, como hoje em dia se definiria, afirmava que o teatro atuava produzindo uma ilusão. Para o autor a magia, a ilusão e o encantamento estavam associadas a concepção de *mimesis*. Segundo o teórico, para Demócrito e Platão, a imitação não significava a reprodução da realidade externa, se não a expressão interior e em sua origem a *mimesis* não se aplicava as artes visuais. Em um segundo apontamento, para Demócrito e Platão, a *mimesis* era a imitação da natureza.

Segundo Tatarkiewicz *mimesis* não se restringia a cópia, ele pontuava, contudo, que a etimologia desta palavra era desconhecida, e em princípio a palavra *mimesis* foi utilizada nos cultos religiosos, por volta do século V a. C, e que o termo passou a ser um termo filosófico depois desta data, começando assim uma jornada de ser a explicação e a designação de cópia do mundo externo.

Segundo o autor, Sócrates acreditava que a pintura e a escultura tinham que imitar o que viam. Os artistas, portanto, acreditavam em uma teoria da imitação, a *mimesis* com a função básica de imitação. Platão e Aristóteles aceitaram tal teoria, todavia, cada um deles assinalou um sentido diferente para esta teoria. Para Tatarkiewicz, em a *República*, Platão apontou para a arte como imitação da realidade, “cópia passiva e fidedigna do mundo exterior” (TATARKIEWICZ. 2016, p. 309).

Conforme os apontamentos de Tatarkiewicz, a teoria de Platão da arte cópia passiva e fidedigna da realidade não era normativa, mas, sim descritiva. Entretanto, ele não acreditava que a imitação fosse o único caminho para a verdade. Aristóteles mantém-se fiel a Platão; a imitação artística pode apresentar as coisas mais ou menos belas, deve-se limitar as características típicas, gerais e essenciais.

Segundo o autor Tatarkiewicz, para Aristóteles em *A Poética* [1996], a arte deveria imitar a realidade, porém, isso não significava uma cópia fidedigna da realidade, se não um livre enfoque da realidade. Aristóteles fez uma fusão ao conceito de imitação ritualística e ao conceito de Sócrates, para ele *mimesis* seria a imitação das atividades humanas. Posteriormente insere-se proposições interessantes como imitação x imaginação e inspiração x invenção. Ainda de acordo com Tatarkiewicz para Filostrato e Vigo, a Imaginação (fantasia) era mais sábia que a imitação.

A definição de *mimesis* na Idade Média apontava para outras premissas sobre este conceito. Se a arte precisava imitar, que imitasse abordando o mundo invisível que é

eterno e mais perfeito que o visível, sendo assim, símbolos representariam diretamente a realidade. Neste período histórico pouco se usou o termo imitação (aqui entendido como *mimesis*). Para o autor, Tomás de Aquino grande estudioso de Aristóteles na Idade Média indicava que a arte imitava a natureza e para o estudioso analisado, no Renascimento, autores como Ghiberti, Alberti e Da Vinci formularam que quanto mais fidedigno o quadro fosse ao objeto melhor.

É perceptível, segundo Tatarkiewicz, que o conceito *mimesis* não apresentou uma concepção teórica uniforme ao longo da história. Retomemos Aristóteles: a arte imita a vida, contudo, isso não necessariamente é uma cópia fiel da realidade, se não um livre entendimento desta. E para Platão a arte como imitação da realidade: cópia passiva e fidedigna do mundo exterior. Vejamos sua formulação:

Este conceito de imitação, que se tornou mais popular, também foi formada no século V, em Atenas, mas por um grupo diferente de filósofos: Sócrates foi o primeiro que usou, desenvolvido mais tarde por Platão e Aristóteles "imitação" significava para eles copiar a aparência das coisas. Este conceito de imitação originou-se como resultado da reflexão que foi feita sobre a pintura e escultura. Por exemplo, Sócrates se perguntou como essas artes diferem das outras. Sua resposta foi a seguinte: sua diferença reside no fato de que eles se dedicam a construir a similaridade das coisas; eles imitam o que vemos (...). Portanto, ele concebeu um novo conceito de imitação; também ele fez algo mais: ele formulou a teoria da imitação, a afirmação de que a imitação é a função básica de artes como a pintura e a escultura. Foi um evento importante na história do pensamento sobre arte <sup>8</sup> (TATARKIEWICZ, 2016, p. 308).

O autor Tatarkiewicz retoma a ideia de que no Renascimento, os artistas, apresentaram diferentes desdobramentos de como a imitação deveria ser artística (Varchi), ou como a imitação deveria ser bela (Alberti) e ainda imitação deveria ser imaginação (Comanini) e, portanto, deveria ser original.

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: “Este concepto de imitación, que se hizo más popular, se formó también en el siglo V en Atenas, pero por un grupo diferente de filósofos: Sócrates fue el primero que lo utilizó, desarrollándose más tarde por Platón y Aristóteles “Imitación” significó para ellos copiar a la apariencia de las cosas. Este concepto de imitación se originó como el resultado de la reflexión que se hizo de la pintura y escultura. Por ejemplo, Sócrates se preguntaba em qué difieren estas artes de otras. Su respuesta fue la siguiente: su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos (...). Por tanto, concibió un nuevo concepto de imitación; hizo también algo más: formuló la teoría de la imitación, la contienda de que la imitación es la función básica de artes como la pintura y escultura. Se trataba de un acontecimiento importante en la historia del pensamiento sobre el arte” (TATARKIEWICZ, 2016, p. 308).

A partir dos apontamentos de Tatarkiewicz, a grande maioria dos teóricos renascentistas partiram da premissa que a imitação deveria copiar literalmente a realidade. De acordo com Tatarkiewicz, Alberti afirmava que a arte imitava as leis da natureza melhor que suas aparências; para Shakespeare, a imitação era uma descrição nunca excedendo a modéstia da natureza; para Michelangelo, a imitação na arte deveria ser a imitação de Deus na natureza e, Torquato Tasso, interessado seriamente na imitação na poesia, deu-se conta do complicado processo que constituía as palavras, que, por sua vez, imitavam os seus conceitos e conseqüentemente imitavam as coisas. Isso aproxima-se da semiótica que se dedica Dubois tratando de fotografia, operando entre ícone, índice e símbolo.

A famosa tricotomia peirciana *ícone/índice/símbolo* é apresentada várias vezes na obra vasta, prolixa e heterogênea do semiótico americano. Não vou empreender aqui uma análise técnica detalhada dessas várias apresentações (...) compreende por essa tríade, é claro que se pode definir a categoria dos índices a partir de um princípio fundador geral, absolutamente discriminador e ele próprio gerando três ordens de conseqüências teóricas muito vinculados (o número *três* funda quase todas as operações distintivas em Peirce, como o *dois* em Saussure): a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial é sempre regida pelo princípio central de uma conexão física, o que implica necessariamente que essa relação seja da ordem da *singularidade*, da *atestação* e da *designação* (DUBOIS, 2009, p. 62).

Conforme, Tatarkiewicz, para os classicistas franceses, a natureza não deveria ser copiada em seu estado bruto somente depois da correção de suas falhas e feita uma seleção. O autor indica que Subrayoron – sintetizando outros teóricos – afirmava que a natureza não devia ser imitada e, sim, decifrada e extraída em seu principal conteúdo. Retornando ao Renascimento alguns teóricos incorporam a imitação à alegoria e à metáfora: a imitação não é nada mais que uma conexão de ficções, isto é, fingimentos (Varchi) ou a imitação poderia significar o mesmo que fingir (Delbene).

Sendo assim, em seu postulado teórico Tatarkiewicz, aponta que gradualmente no período da Renascença e do Barroco o conceito de imitação como cópia da realidade e/ou natureza foi sendo substituída não por Criação, mas por Invenção. Para Dante o objetivo da arte era retratar e não imitar. Para Patrizi o poeta não era um imitador se não um fazedor, já Bernini afirmava que a pintura mostrava aquilo que não era.

Podemos inferir, a partir dos preceitos de Tatarkiewicz, que os renascentistas, ao apresentarem desses modos diversos a *mimesis*, mudaram o paradigma de imitar a

natureza quando passaram a imitar as obras de arte da Antiguidade. Para eles se deveria imitar a natureza como os antigos imitavam. No período do Barroco e o do Rococó, alguns teóricos defenderam que a arte devia imitar a realidade e outros que a arte devia abandoná-la.

Tatarkiewicz pondera que o teórico Batteux retoma a imitação partindo da premissa que a esta deveria ser a seleção daquilo que é belo na natureza. Burke retorna os preceitos aristotélicos e no século XVIII e XIX arte como imitação da realidade e abandona-se a fidelidade a natureza.

A premissa da *mimesis* na presente dissertação aponta para um caminho da arte como criadora de espaços de poética onde a imagem é contada por meio de sujeitos e objetos que interagem em uma *fotocena*. O conceito mimético acontece na criação porque a produção aqui opera com o sujeito fotografado em uma arquitetura cênica captada pelo artista.

O conceito de *mimesis* aparece nesta dissertação como uma operação no espaço da cena fotográfica, no qual as ideias de Dubois orientam o referente fotográfico como um elemento indiciático, como um rastro. Todavia, a *fotocena* surge como um lugar de suspensão de uma cena, retirada de uma película fílmica ou de uma cena teatral ou de uma tomada de decisão do artista, a partir do sujeito que impera na *fotocena* de modo mimético. Não como desejava Platão ou Aristóteles, mas, sim, como Joan Fontcuberta (2010) aborda em *O Beijo de Judas uma ficção a ser fotografada*.

Quando o neologismo *fotocena* foi se consubstanciando ao longo da pesquisa, era notório que apresentávamos produções poéticas em que o referente não se afastava de sua semelhança com o mundo, mas, sim, criava níveis, camadas de teatralidade, de ficção. A *mimesis*, portanto, na possibilidade levantada aqui é para nós útil por termos esse referente próximo a sua natureza.

## 1.6 - FICÇÃO como atos do fingir

Este sub-tópico tem como objetivo explicitar o que pode ser uma ficção que é formulada por seu contato com a realidade e quando essa mesma realidade é orientada pela ficção. É necessário, para que essa análise ocorra, que se reflita sobre o que é ficção. Ficção é tudo aquilo que é confeccionado para criar ilusão, é tudo aquilo que ultrapassa o real, que pode até se aproximar da realidade, entretanto apresenta características ilusionistas.

Ao estabelecer a fotografia como mimesis do real, concorda-se com um todo pretense começo histórico da fotografia, segundo o qual se afirmou que a esta estaria brevemente no lugar da pintura e que os retratos pintados seriam substituídos por retratos fotográficos. Tudo isso porque se detinham a pensar a fotografia como uma apreensão do real de forma verossímil, ao capturar as cenas do cotidiano, como paisagens ou como retratos. Desde sua gênese, entretanto, esse discurso está malogrado a se esvaziar quando se observam, por exemplo, trabalhos abstratos elaborados a partir de fotogramas, ou quando situamos que muitas vezes a pose para um retrato familiar era sustentada por horas a fio para que a câmara pudesse capturar a imagem.

Como afirmar que essa imagem era fugaz como uma cena real de uma família em um domingo “animado”? Como não entender que, mesmo que esta família tenha realmente aquela constituição (pai, mãe, avós, tias, tios e filhos), a cena se torna artificial, uma vez que é montada para ser fotografada? Neste sentido, é como se a fotografia, assim como o filme hollywoodiano, fosse participante de uma montagem, na qual ocorrem cortes, sobreposições, sínteses, a partir da imagem capturada (EISENSTEIN, 2002).

As fotografias encenadas podem criar um discurso entre o que parece ser realidade e não é e entre o que parece ser ilusório, podendo esta tomar o lugar do que se convencionou por realidade. Cria-se um lugar de diálogo entre a ficção e a mimesis ao se estabelecer um falso paradoxo, a partir do pressuposto de que tudo que se manipula imageticamente é uma cópia da realidade e daí poder originar uma ficção. O paradoxo é falso, já que posso fabricar uma cena em que a imagem captada pela máquina fotográfica não seja realidade, não se estabelecendo como cópia do cotidiano.

Ao afirmar que posso fabricar essa cena de modo ficcional, entretanto, não estou negando que a imagem se apresente de modo inteligível e tangível em situações que possam forjar uma possível realidade. Constantin Stanislavski, dramaturgo e diretor de teatro do início do século XX, desejava um tipo de teatro sem clichês, sem grandes

artificialismos, em que atores tivessem uma interpretação em um tom coloquial: o realismo (STANISLAVSKI, 2007).

Quando, no entanto, Stanislavski apropria-se do conceito de quarta parede, ele está dizendo para seus espectadores: “Isso é teatro, mas não teatro empolado, exagerado, concebido para ser plataforma dos Monstros Sagrados, mas é teatro essa representação fiel que os senhores assistem aqui hoje. É uma ficção que tenta forjar a natureza da vida humana.” Stanislavski nunca disse a frase acima. Ela, assim como o objeto de pesquisa é uma ficção, contudo ele explicitava essa alusão no conceito de quarta parede, uma vez que a encenação deveria ser o mais fiel possível aos dramas da vida como ela é, e o ilusionismo do espetáculo não deveria nunca ser quebrado. Essa quarta parede invisível mantinha o público distante da ficção da cena, que, por sua vez, era uma tentativa de cópia dos dramas humanos.

Assim, posso entender que, em linguagem artística, a imitação) não tem a possibilidade de acontecer, porque, mesmo que seja desejo dessa linguagem copiar a natureza e o homem, ela sempre será uma representação dessa realidade. Ao ser, portanto, representação da vida, ela não é a própria vida, mas um duplo desta. Por isso, a teatralidade denuncia os tipos que criei nas séries desenvolvidas por mim – *fotocenas* de uma suposta imagem feminina. Ao criá-las, exagerei tipos e modos cênicos que perpassam as visualidades, apresentando um mundo poético. As imagens já não correspondem ao cotidiano, ao considerado normal, entretanto não são descoladas da realidade ao ponto de defini-las como abstratas.

O *isto foi* destas imagens já se tornou um referente que necessariamente foi fabricado, criado conscientemente por mim que queria artificializar as imagens fotográficas. Neste sentido, ao fabricar a *fotocena*, tento subverter a ordem do sistema tecnológico da câmera. Não há espaço para os sistemas que esta me impõe. Ao criar cenicamente, subverto a ordem tecnológica e a coloco de forma inferior ao meu desejo de constituir sistemas iconográficos teatralizantes.

As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo esforça-se por descobrir potencialidades ignoradas (FLUSSER, 1997, p. 43).

Ao pensar em imagens cênicas, em situações em que o objeto e os intérpretes performam a cena, em uma situação dada ou a partir de cenas inventadas, como se o ato fotográfico pudesse ser criado, a partir de uma narrativa que está entre o que existiu algum dia e o que eu crio, a *fotocena* poderia ser a encenação do assunto fotográfico.

Para essa reflexão entre mimesis e ficção, deve-se observar as seguintes ponderações: o fotograma segundo Dubois (2009) não é mímético ou figurativo, porque a imagem produzida é um jogo de luz e sombras sobre a placa luminosa, portanto uma analogia à fotografia, por definição uma mínima fotografia, sendo a própria ontologia da fotografia. O fotograma representa a ontologia da fotografia não porque seja fiel a realidade, mas por assumir um caráter que foge à mimesis de seu referente. Ao se colocar o objeto (aquilo que é referente) em contato com a placa luminosa, tem-se apenas a impressão desse contato, o que raramente se traduz de modo literal. As imagens dos fotogramas contradizem as correntes que acreditavam que as imagens fotográficas não poderiam ser pré-fabricadas, montadas ou forjadas. Aqui vale o exemplo de Man Ray, fotógrafo surrealista que interferia na revelação e criava efeitos como a imagem:



Figura 2: Man Ray. Rayogramas. 1923

Man Ray ao criar seus rayogramas desarticula a noção de referente figurativo, ao produzir seu trabalho poético, a partir, deste procedimento, confirma que é possível existir uma composição fotográfica abstrata. Deixando à mostra as viscitudes de uma produção forjada. Ao referente, sempre cabe um grau de empatia com a realidade, tentando aproximar-se da mimesis do que pode ser esse referente. Destarte, nem sempre esse referente é compreendido de modo tradicional. Podemos capturar o *isto foi* da imagem a

partir de um referente que não se estabelece fiel à sua existência empírica, talvez porque este carregue em si o indício de sua presença (DUBOIS, 2009).

Existem, contudo, outros mecanismos e possibilidades de se forjar a realidade a ponto de confundi-la com a ficção. O fotógrafo Fontcuberta apresenta em seu livro uma história que situa essa discussão. O fotógrafo Jaume Muntaner Cornellas participou na Espanha do concurso Fotopres que tinha como objetivo selecionar as fotos mais curiosas tiradas da realidade. Sua fotografia, intitulada *Me voi con mi madre*, era uma noiva com todos seus elementos caracterizadores correndo desesperadamente e seu noivo atrás tentando persuadi-la a parar ou ouvi-lo. Para Fontcuberta, uma cena típica de Pedro Almodóvar.

O corpo de jurados do concurso concedeu ao fotógrafo o prêmio de primeiro colocado, porém, passados alguns dias, descobriu-se que a cena fora fabricada, não pertencia ao real, mas era uma intervenção do grupo teatral *La Cubana* que fazia uma cena do Teatro do Invisível, técnica do Teatro Oprimido, criada por Augusto Boal (1931-2009). Retiraram a premiação do jornalista mesmo este apresentando sua justificativa ao afirmar que não sabia que aquilo era teatro, que fora fabricado intencionalmente por atores.

Suas explicações não foram suficientes e ele continuou sem o prêmio, embora o jurado tenha acreditado em sua inocência. O que fica sobre esse episódio é que as fronteiras entre o que é real e o que é ficção são muito tênues. Uma vez que o fotógrafo não sabia que aquilo era cena, o instante captado para ele era real, e para os atores o teatro do invisível cumpriu o seu papel: forjar a realidade a ponto de confundir-se efetivamente com ela. Boal queria, ao criar o teatro do invisível, provocar o espectador à reflexão crítica, para tanto ele precisou criar uma mentira.

Deve-se insistir igualmente em que o teatro invisível não é o mesmo que o happening ou o guerrilha-theatre: nestes, fica bem claro que se trata de “teatro” e, portanto, surge imediatamente o muro que separa atores de espectadores, e estes são obviamente reduzidos à impotência: um espectador é sempre menos que um homem! No teatro do invisível, os rituais teatrais são abolidos: existe apenas o teatro, sem as suas formas velhas e gastas. A energia teatral é completamente liberdade e o impacto que este teatro livre causa é muito mais violento e duradouro (BOAL, 1991, pp.170-171).

A cena dos noivos é um forte indicador de que a mimesis do real pode enganar quem a observa. A cena fotografada por Cornellas admite a possibilidade de que o real e a ficção possam ser forjados e de que os espectadores possam entrar nesse jogo entre aparência e ilusão. A fotografia dos noivos devia ser um retrato contundente de um acontecimento imprevisto, o que se apresentou, todavia é que estamos todos dentro de um grande teatro, de forma metafísica. O que é real e o que é invenção se intercambiaram, trocaram de lugar e confundiram os paradigmas da verossimilhança e da ficção.



Figura 3: Jaume Muntaner Cornellas. *Me'n vaig la nueva mare*. 1986.

Para Fontcuberta não há separação entre esse grande teatro que é o mundo e a representação dele. O que era teatro para uns foi, para outros, um malogrado dado da realidade.

No contexto da cultura da mídia, os conceitos de verdade e falsidade perderam qualquer validade. Tudo é verdadeiro e falso ao mesmo tempo. Um que impõe novo protocolo sobre a imagem e sistemas de transmissão de conhecimentos, o que tende a reposicionar ambas as funções sociais da imagem com tecnologia de ponta produtoras para redefinir a noção do real.<sup>9</sup> (FONTCUBERTA, 2007, p. 157)

Supõe-se que a ficção possa ser mimesis da realidade. Estabelecendo um paralelo ao afirmar que a realidade pode ser também mimesis da ficção. É possível que as imagens enganem os “olhos desavisados” que buscam sempre uma identificação com o referente.

Quando essa identificação não acontece, é preciso que se estabeleçam novos paradigmas. Ao retirar do referente sua potência latente de realidade, pode-se criar um discurso em que até mesmo o referente possa ser ficcional, que em nenhum momento de sua existência ele apresentou-se como elo com a realidade.

O conceito ficção nos é caro, pois nos aproxima de linguagens artísticas como a literatura e o teatro, e o trazemos sob a premissa de que a ficção direciona, na poética fotográfica, o espaço do imaginário, da criação, da performatividade daquilo que é fotografado.

Ficção, em sua etimologia, vem de fingir, fingir um lugar, fingir um espaço, fingir, forjar a ficção, por meio, da cena que foi fotografada, talvez fosse mais interessante que não apontássemos a ficção só como um espaço niilista do falso, parafraseando Juan José Saer (2012), mas sim um espaço do fazer prático, do empírico e do imaginário.

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc – o fazem não para confundir o leitor, mas para animar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário (SAER, 2012, p. 322).

A ficção opera no campo da literatura como algo que está distante da realidade, aqui apresentamos tal realidade como cotidiana, ela cria um hiato entre a realidade e aquilo que o leitor imagina, a partir do que ele lê. Na teoria literária, para a história acontecer se apresentam tipos de narradores que manipulam, conduzem a narrativa de modos distintos, pois o narrador, transita entre a 1ª pessoa e a 3ª pessoa e reflete o que o

---

<sup>9</sup> Tradução livre: En el contexto de la cultura de los media, los conceptos de verdad y falsedad han perdido cualquier validez. Todo es verdadero y falso a la vez. Lo cual impone un nuevo protocolo de relación con la imagen y los sistemas de transmisión de conocimiento, que tiende tanto a reposicionar las funciones sociales de las tecnologías produtoras de imágenes com a redefinir la noción de lo real. (FONTCUBERTA, 2007, p. 157)

autor deseja por essas duplas: afirmação à inferência; exposição à apresentação; narrativa ao drama; do explícito ao implícito e da ideia à imagem.

O autor Norman Friedman (2002) situa a diferença crucial entre a narrativa e a cena. A narrativa segue uma sucessão de eventos que são descritos em conjunto com a ambientação e os objetos de determinada estória, grafando assim a palavra para termos a ideia de que uma situação a nos ser contada é ficcional, já a cena precisa, segundo o autor, de detalhes específicos em um contínuo de tempo, espaço, ação e personagem concomitantemente aos diálogos.

Por ficção, entende-se que seja tudo o que ultrapassa a realidade, que pode até ser próximo desta, entretanto apresenta características ilusionistas. A ficção reafirma uma necessidade do homem que é imaginar, inventar, criar outras realidades para validar sua existência. O ato do fingimento, ao criar outras possibilidades de cenas, de histórias, possibilita a produção artística ficcional. A tentativa de executar uma arte realista potencializa a ficção quando pensamos na não possibilidade de se criar por meio do teatro, da música, das artes visuais um quadro verossímil da vida.

### **1.7- NARRATIVA - como contar uma *istoria* com *fotocenas***

Narrar é o ato de contar um episódio, um fato, uma situação. Costumeiramente temos associado a palavra às diversas linguagens artísticas nos referindo ao ato de contar uma *história*. Entretanto, a expressão apresenta em sua polissemia, por exemplo, a singularidade da Narrativa na literatura.

Em literatura, a Narração ocupa um lugar de especificidade e de construção formal em que são apresentados conceitos como história, diegese, signo, significante, significado. No presente capítulo vamos apontar à introdução da análise dos elementos da Narrativa literária realizada por Liliana Reales e Rogério de Souza Confortin (2014).

A Narrativa, no plano estético, tem diversos modos de operar: a literatura é um deles. Na tentativa do ser humano separar ou criar reflexões sobre a vida e sobre o que é arte se apresentou o conceito de ficção. Como tratado neste capítulo, fingir, forjar, de criar um evento, a narrativa literária, em sua definição ordinária apresenta o caráter ficcional como algo que não tem compromisso com a realidade.

Os processos poéticos produzidos por mim e pelos artistas pesquisados corroboram para a formulação de que existem proposições fotográficas, nas quais as

imagens produzidas se diferenciam; enquanto múltiplas possibilidades estéticas, em suas infinitas combinações do imaginário do artista.

Em fotografia pode apresentar-se a ficção de modo dramático. Há artistas que, didaticamente, exemplificam este conceito como a possibilidade de se criar a partir de apontamentos da ficção literária “Não há diálogo tão somente, detalhes concretos de uma estrutura de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena” afirma Friedman (FRIEDMAN, 2002, p.116).

Há a possibilidade de a câmera fotográfica captar o que o artista deseja que ela capte: uma cena suspensa de um evento teatral que ainda não aconteceu, de algo que está por vir. Alguns artistas captam a cena como se fossem o autor onisciente intruso que se deixa registrar por meio do sujeito e dos objetos, outros tentam ser o narrador onisciente neutro. Todavia, não acredito nessa proposição, pois sempre que estamos em processo de criação colocamos o dedo na ferida, acredito na premissa abarcada por Friedman quando este estabelece que a onisciência do autor está ali na narrativa como meio do caminho entre o leitor e a história.

E na recepção da imagem fotográfica, onde está a onisciência do fotógrafo? Neste caso o autor, se pensarmos em artistas como Cindy Sherman que ficcionaliza suas *fotocenas*, faz a pré-produção e a pós-produção e é o sujeito da obra, onde fica a onisciência do autor?

A introdução a narrativa literária apresentada por Reales e Confortin aponta na Teoria da Representação a divisão em Enunciados, Estratégias Discursivas, Contiguidade ou não com realidade e a função poética. Para a presente pesquisa, vamos estabelecer um paralelo entre a Teoria da Literatura sobre Narrativa e a Narrativa Visual.

Para contribuir à divisão estabelecida pelos autores Reales e Confortin: Enunciado, Estratégias Discursivas, Contiguidade e função poética vamos ressaltar o caráter da história (aquilo que está articulado na narração) e o discurso (como se contam os fatos narrados).

Na história, segundo Reales e Confortin (2014), temos a personagem, a intriga, a fábula, o tempo da história, o espaço, a ação e a caracterização. No plano do discurso, temos o tempo do discurso e a perspectiva narrativa. Entre os tipos de narrador apresentam-se as estratégias narrativas e a composição.

Para os autores citados, Reales e Confortin, a história da narrativa é a sua diegese, isto é, o conteúdo da narrativa. Os autores apontam, como elemento importante, a compreensão de signo, significante e significado. Apresentando o personagem como um

signo que apresenta seu significante e seu significado. Na obra, os autores apontam para diferentes tipos de personagens, em especial o Herói ou Protagonista, o Anti-herói, o personagem secundário, o personagem figurante. Aponta para o conceito largamente estudado na literatura do Personagem Redondo, um personagem com forte teor de caráter, podemos chamá-lo de protagonista (Herói ou Anti-herói) e o Personagem Plano, personagem com menor complexidade, menos atributos, não se alteram de modo significativo, apresentam comportamentos repetitivos, tiques, manias, em teatro costumamos denominá-los como personagens tipo.

A intriga segundo os autores seria a conformação de como acontece a história, a formação da trama da narrativa de um romance ou de uma peça de teatro ou de um filme cinematográfico. A intriga pode apresentar uma história linear ou não. O ambiente contextualiza os tempos espaciais e temporais da reviravolta, a partir e concomitantemente ao relacionamento entre as personagens. Em uma situação relacional de intriga, pode existir turbulência ou ressonância entre as personagens e a narrativa, a partir dos quiproquós.

A forma como é conduzido o enredo, a intriga, orienta os encadeamentos dos fatos. Podemos estabelecer um paralelo com a série fotográfica quando esta, por meio de suas fotografias sequenciais, aponta para uma condução de narrativa, podendo ser linear e lógica ou não. O que é perceptível na série fotográfica é que ela estabelece nexos entre os seus pares de fotografia, contribuindo para a leitura que o observador faz da série. Como aponta a pesquisadora Suelaine Lima Lucena Agra e Paulo Marias de Figueiredo Júnior (2014):

Narrativas construídas a partir de imagens sequenciadas foram produzidas ao longo da história da humanidade como uma forma de registrar acontecimentos, e conseqüentemente, de comunicar. A impressão de movimento e a passagem do tempo passaram a ser representadas através da sequência de imagens estáticas, inicialmente por meio do desenho e da pintura. Mas, com o surgimento de novas tecnologias, as narrativas visuais e seus modos de representação evoluíram, e em 1872, os primeiros registros fotográficos de imagens sequenciadas foram produzidos por Eadweard Muybridge. O processo desenvolvido por ele tinha como objetivo fotografar o galope de um cavalo para verificar se, em determinado momento da ação, o animal retirava as quatro patas do chão. Muybridge não só provou que sua teoria estava certa, como se tornou precursor na análise do movimento através da série de fotografias, que seria posteriormente responsável pelo progresso das formas de representação de movimentos e da técnica cinematográfica (AGRA, FIGUEREDO JR; 2014, p. 19).

No contingente da introdução à Teoria da Literatura, temos a descrição da fábula. Em primeira instância, como uma esquete pequena, uma história curta e, em uma segunda instância, como um gênero literário, geralmente de narrativa curta e de instrução moral, que costuma utilizar de alegoria<sup>10</sup> para a sua construção.

Segundo indica em seu trabalho, Reales e Confortin o tempo, o espaço, a ação e a caracterização são elemento constitutivos da narrativa. O tempo articula os fatos narrados com as ações das personagens, se desenvolve o conceito de tempo da história e tempo do discurso. Tempo da história, sucessão cronológica dos eventos, localização dos objetos da narrativa, e aquilo que é psicológico – a experiência do sujeito/personagem em sua possibilidade de criação de memória. Já o Tempo do discurso articula a mescla dos elementos discursivos do espaço como o tempo objetivo ou o tempo subjetivo (elemento fundante da narrativa ficcional).

Ainda a partir da premissa de Reales e Confortin, o conceito de Espaço, se refere ao lugar em que se passa a ação, assim como, os ambientes sociais, psicológicos e morais, além disso fazem parte do Espaço: objetos, móveis, decoração. A ideia de Espaço como Ambiente abarca questões psicológicas das personagens.

A ação é a sucessão linear ou não dos eventos descritos, vivenciados na narrativa ou na obra dramática. A caracterização é o que define objetivamente as características, as qualidades, os bordões, os tiques das personagens. Temos a caracterização direta exemplificada de modo mais estático e objetivo e a indireta em que se pautam as descrições mais subjetivas e ambíguas.

Sendo esses elementos apresentados partimos para a descrição do tempo do discurso e a perspectiva da narrativa. O tempo do discurso é como o tempo da história é inventado, e a perspectiva narrativa como a informação da narrativa segundo o ponto de vista de um personagem apresentado, desse modo, se relaciona ao mundo da ficção de modo unário. A perspectiva da narrativa pode ser plural, apresentando diversas perspectivas.

---

<sup>10</sup> Alegoria, segundo Pavis: Personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (...). A alegoria é usada, sobretudo nas moralidades e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca (...) ela atende a desaparecer com o aburguesamento e antropomorfização da personagem, mas volta nas formas paródicas ou militantes do agit-prop, do expressionismo (...)ou das parábolas brechtianas (PAVIS, 2011, p. 11).

A narração literária possui níveis narrativos e tipos de narradores. O ato narrativo é um chamamento, uma enunciação, possui em sua tessitura, diferentes níveis de enunciação. O narrador é uma entidade que protagoniza ou enuncia a narração. Os tipos de narrador – apresentam a instância da enunciação do discurso, apresentando um certo grau de conhecimento (onisciente, semi-onisciente), se é ou não o protagonista da história.

Os tipos de narrador conforme a escritura de Reales e Confortin precisam ser distinguidos do conceito de autor. Este inventa a obra, cria a cena, cria a narração, cria a ação dramática, ele atua de modo empírico na criação da obra de arte. Já o narrador é uma entidade da ficção.

O narrador enuncia o discurso, a forma como o narrador articula o ato narrativo determina os tipos de narrador: Narrador Autodiegético é o protagonista da história, geralmente é narrado em 1ª pessoa; Narrador Heterodiegético não participa da narração que conta, normalmente se apresenta em 3ª pessoa e geralmente conta os fatos passados, acontecidos; Narrador Homodiegético ou Hipodiegético relata os fatos vividos por ele próprio, contudo, não é o protagonista da narrativa.

Observamos na Introdução a Narração dos autores Reales e Confortin o apontamento referente a Estratégia Narrativa como esquematização de situações e procedimentos que conduzem ao material a ser trabalhado na narração. Tais estratégias diferenciam-se de acordo com o ensejo do artista criador, as possibilidades materiais e estruturais do objeto artístico.

Conforme explicitado em sua obra, Reales e Confortin, a Composição é olhar sobre o todo, como as partes de uma obra se formam e se concatenam em função de uma certa organicidade. Isso é característico das manifestações artísticas. A Composição da Narrativa apresenta ponto de vista, níveis narrativos de discurso, vozes narrativas e um tipo específico de texto. Temos a princípio a Composição Fechada (intriga sequenciada, organização lógica) e a Composição Aberta (pede que o espectador complete a obra, falta um fechamento da narração por parte do autor).

No presente trabalho, definimos como lugar de construção poética o campo da obra aberta, uma produção artística em que se podem desdobrar análises e interpretações e que se pode distinguir formas inusitadas de composição e poesia, entendida a Composição Aberta acima citada a maneira de Umberto Eco:

Nesse sentido é que falamos da obra aberta como metáfora epistemológica (usando naturalmente outra metáfora): as poéticas da obra aberta apresentam caracteres estruturais semelhantes aos de outras operações culturais que visam focalizar tais similaridades estruturais, reduz-se a operação de poética a um modelo (o projeto de obra aberta) a fim de apurar se este apresenta caracteres semelhantes a outros modelos de pesquisa, a modelos de organização lógica, a modelos de processos perceptivos. Estabelecer, portanto, que o artista contemporâneo, ao dar vida a uma obra, prevê entre esta, ele próprio e o consumidor uma relação de não-univocidade (...) tudo isso não significa absolutamente o desejo de procurar, a qualquer preço, uma unidade profunda e substancial entre as pressupostas formas da arte e a pressuposta forma do real (ECO, 2008, pp. 30-31).

Tornam-se perceptíveis as convergências entre as narrativas visuais construídas nas séries analisadas no presente capítulo; seus pontos de contato, similitudes, pontos de fusão com a narrativa literária e com a ideia de encenação teatral; as composições fotográficas que apresentam em sua concretude elementos narrativos e elementos da encenação são manifestações artísticas que usam a fotografia como meio de expressão e qualidades intrínsecas ao teatro e a literatura para sua efetivação como obra de arte.

### **1.8- FOTONOVELA - uma *istoria* em prestações**

Partilhando a lógica da sequência de Histórias em Quadrinhos como fotografias retiradas do arcabouço de clichês das fotonovelas, criações artísticas essas entendidas ao longo da história recente como subproduto da arte, por apresentar, em seu teor narrativo e iconográfico pouca relevância enquanto objeto artístico.

A fotonovela surgiu no final dos anos 40 do século XX na Europa e se propagou em países como Itália e França, sendo uma influência significativa o cinema Neorrealista e a *Novelle Vague*. No artigo sobre fotonovelas de Edvaldo de Souza e Lídia Brandão Toutain (2014), observa-se a imbricação entre a imagem fotográfica e o texto correspondente aos fotogramas. Nota-se a oposição e, ao mesmo tempo, a herança dos experimentos do cinema neorrealista como o retrato do cotidiano de uma época, sendo que na fotonovela esse retrato afasta-se de qualquer conotação política, enquanto no Neorrealismo a pressuposição é de apresentar a sociedade sem qualquer tipo de retoque, e substancialmente com um crítico teor político.

A fotonovela ao se apropriar de elementos característicos da cultura de massa se afasta desse teor político. Sua formulação acontece por uma montagem sequenciada de textos em um formato de balões e legendas e das imagens correspondentes.

Sendo um produto de comunicação de massa, com linguagem acessível e produzida com ferramentas e recursos baratos, ela sofreu duplo preconceito, não obtendo reconhecimento nem como forma de arte nem como fonte de estudo científico. (...) A fotonovela possui uma característica que divide apenas com os quadrinhos, a de relacionar o conteúdo imagético e o textual para compor uma narrativa. Mas, diferentemente dos quadrinhos, a linguagem da fotonovela é singular por ter composição formada de imagens fotográficas em sequência (SOUZA; TOUTAIN, 2014, p. 4910).

### **1.9 - PERFORMANCE - o aqui e agora não é mais a premissa imprescindível**

O conceito de performance a partir do início do século XX, espalha-se por todos os meios culturais e artísticos do mundo, inspirada pelas vanguardas artísticas, uma série de produções que utilizavam um inventivo modo de arte, de difícil definição ou catalogação e que perpassavam as diversas linguagens artísticas: a música, as artes visuais, o teatro, a dança e a literatura. Essa manifestação artística, notadamente, desde sua origem, (existem registros no Renascimento), carregou em si a característica de ser um híbrido entre as linguagens artísticas.

No Renascimento, os artistas faziam grandes desfiles, que às vezes necessitavam de construções provisórias para acontecer. No medievo, a Paixão de Cristo, com suas cenas simultâneas em cima de carroças, prenunciaria o que hoje se entende por procissões. No período do Século de Ouro, aconteciam cenas curtas que antecedia os espetáculos cênicos. Também os atores da *Commedia Dell' Arte*, entre uma cena e outra, em seus espetáculos, realizavam pequenos lazzi, nos quais cantavam e dançavam situações que não tinham relação direta com o enredo da peça que estava sendo apresentada. Esses exemplos não necessariamente correspondem às performances com que se tem contato hoje, século XXI, contudo elas se apresentam como embrião do que hoje entendemos como característico dessa manifestação artística tão complexa.

Quer seja um ritualismo tribal, uma representação medieval da Paixão de Cristo, um espetáculo renascentista ou as soirées organizadas pelos artistas da década de 1920 em seus ateliês de Paris, a performance conferiu ao artista uma presença na sociedade. Dependendo da natureza da performance, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento. Os exemplos renascentistas chegam até mesmo mostrar o artista no papel do criador e diretor de espetáculos públicos, desfiles e triunfais que frequentemente exigiam a construção de primorosos edifícios temporários, ou de eventos alegóricos que utilizavam o talento multimídia atribuído ao homem do Renascimento (GOLDBERG, 2006, p. 8).

A performance, em seu início, foi rechaçada como forma de arte nos meios acadêmicos, entretanto, hoje, cada vez mais essa forma imbricada de arte é objeto de estudo. Artistas do teatro, das artes visuais, da música, da literatura e da dança juntavam-se em torno dos diversos manifestos e programas que as vanguardas constituíram e criavam suas performances, nas quais interpretavam, por vezes, a si mesmos, ao contrário do tradicional arsenal teatral de composição de personagens. Já os músicos questionavam a tradição ocidental da música ao criar ruídos sonoros, e poetas declamavam seus textos.

Poderíamos, a princípio, afirmar que uma condição fundamental à performance seria o aqui e o agora, o instante em que a performance acontece, entretanto, atualmente, isso não é mais uma questão imprescindível para que o evento ocorra, pois hoje existem eventos que são filmados. Outra condição fundamental para caracterizarmos a performance seria a necessidade de existir uma plateia, mas, da mesma forma que algumas performances deixaram de se constituir como tal no instante em que acontecem, também deixou de ser uma questão imprescindível a presença do público. Assim, muitas performances acontecem para serem registradas por meio da fotografia ou do vídeo.

Uma das características presentes nessas fotografias e vídeos é o aspecto performativo que os mesmos engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como suporte ou matéria artística, eleito como lugar de desdobra das categorias Esculturas e Pintura. Dentre a série de variantes performáticas sem audiência e que, orientadas para vídeos ou fotografias tornam-se a base para a criação de uma forma híbrida de Performance (STILES, 1996), discorrerei sobre algumas obras que têm em comum uma espécie de simbiose entre o lugar escolhido como espaço de performance (MELIN, 2004, p. 422).

A pesquisadora Regina Melin apresenta um estudo sobre Formas distendidas de performance. Nesse estudo, a autora analisa processos artísticos nos quais os sujeitos envolvidos usam a fotografia e o vídeo para fixar suas manifestações em um tempo que não é o efêmero. O registro fotográfico serve como meio de fixar no tempo a situação de performance dos artistas envolvidos na produção dessa forma de arte.

As premissas de Formas distendidas de performance (MELIN, 2004), colaboram para um diálogo entre a fotografia e o teatro, seria uma mistura dos elementos da fotografia e dos elementos teatrais que corroboram com a produção e a criação da imagem. A contribuição de Melin a esse conceito consiste em apontar a fotografia como forma distendida. A fotografia nesse caso é um registro do corpo do artista em situação de desempenho, considerando que esse corpo em um espaço específico cria um discurso.

Em meu processo poético, crio cenas para fotografar, não sendo uma performance sem a participação da audiência, mas, sim, uma cena elaborada, criada de forma estilizada. Entende-se que a fotografia encenada aconteça como uma produção teatral ou cinematográfica para ser capturada pelo fotógrafo.

A fotografia encenada, no presente trabalho, é analisada como *fotocena*, para evidenciar seu diálogo com o teatro. Memórias, imagens, composições, “historinhas” serviram para criar um contexto cênico. Não se trata somente de criar uma situação e fotografá-la, há um arcabouço narrativo-imagético que pontua essa produção. Elabora-se um antes, um agora e um depois da fotografia produzida.

Entendo que “antes” envolve o planejamento de como acontecerão as fotografias, que história estará ali sendo retratada, como a indumentária colaborará com a caracterização das personagens, em que locais e horários serão possíveis para a produção, o processo fotográfico em si. Já a pós-produção vai envolver desde a manipulação digital da imagem até a reprodução dessas imagens, que se entendem no sentido de Walter Benjamin (1994) como originais, e a sua divulgação em meios de comunicação ou em espaços de exposição, ou ainda como inserções contemporâneas em espaços públicos.

Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto produzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (BENJAMIN, 1994, pp. 168-169).

A contribuição de Walter Benjamin é importante quando apresenta a reprodução da fotografia como atualização do que é fotografado, dialogando com a tradição e questionando como o espectador opera sobre essa produção. Uma vez pensada a fotografia encenada como produção, como concebo a poética das séries produzidas por mim. Outra reflexão importante para esse estudo seria a contribuição do teatro à produção fotográfica. Acredita-se que essa participação aconteça em detrimento da lógica teatral, uma linguagem que representa histórias, narrativas, imagens, sons que viram cena. A palavra cena, em grego, significava o todo de uma representação teatral, ou seja, o corpo do ator no palco, seus movimentos corporais, suas ações cênicas, o uso do cenário, da indumentária, da voz e das palavras. Enfim, cena a princípio significava o todo que compõe o teatro. Hoje se entende que cena significa partes imagéticas, nas quais participam a interpretação dos atores contando uma história. Essas não mais acontecem somente no teatro, mas também são realizadas e concebidas para o cinema.

Teatro não é narrativa, mas materializa narrativas que podem estar em textos teatrais, como podem estar em materiais elaborados pelos próprios atores, a partir de suas experiências, suas observações de mundo, de suas memórias. Essas narrativas são o material primário para a criação das cenas. É incorporada à presente reflexão um campo conceitual que discute esse *entrelugar* dentre a fotografia e o teatro. Se pudesse resumir o teatro em sua especificidade, definiria tal linguagem como uma manifestação humana que inventa, cria histórias para serem encenadas.

Ao criar esse espaço de articulação entre teatro e fotografia, apresento uma reflexão sobre os elementos fronteiraços entre as linguagens artísticas. Entende-se por encenação a cena em sua carga primária, isto é, a ação dramática, em sua esfera primordial: a atuação. A encenação teatral é um olhar destinado a todos os procedimentos que transformam atores, elementos e objetos cênicos em espetáculo. Creio que todo ato teatral é espetacular e fake. Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, em determinado trecho de seu discurso diz que, em certo sentido, teatro e mentira são sinônimos:

Frases como “fazer um drama”, “fazer uma cena” ou, em francês “faire du théâtre” são usadas para descrever situações onde as pessoas manipulam, exageram ou distorcem a verdade. Neste sentido, teatro e mentira são sinônimos. No sentido mais arcaico do termo, porém, teatro é a capacidade dos seres humanos (ausente nos animais) de se observarem a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Podem se ver aqui e se imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã (BOAL, 2004, p. 14).

Segundo Ricardo Japiassu (2007), professor de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, teatralidades são manifestações espetaculares que são intencionalmente criadas para a comunicação cênica. Teatralidade pode ser tudo aquilo que ultrapassa o sentido cotidiano do fazer humano, uma situação exótica, uma manifestação artística da cultura popular. Um performer tem em comum um artificialismo que é criado cenicamente. Artistas como Cindy Sherman, Jeff Wall, Ruth Souza, entre outros criam suas fotografias a partir de uma *mise-en-scène*. Assim como no teatro e no cinema, esses artistas realizam uma pré-produção como se o momento fotografado fosse uma cena “suspensa” retirada de um espetáculo.

Para contribuir com a noção de teatralidade na fotografia encenada é salutar apontar para a ideia de *trompe-l’oeil* nas artes visuais é a simulação da aparência, aquilo que aparenta ser algo, mas não é. Para Jean Baudrillard, seria aquilo que parodia a realidade de forma teatralizada. Ele modifica, artificializa, cria vazios. Sua representação é do falso sobre o falso, sua composição é tão perfeita que engana os olhos do espectador. Ao transpor da pintura para a fotografia, o *trompe-l’oeil*, mais uma vez, cria uma conversa entre a *mise-en-scène* e a fotografia.

A técnica do teatro do invisível forja uma cena que se confunde com a realidade que a cerca. Cria-se um *trompe-l’oeil*, pois o espectador é enganado, ao conferir àquela cena verossimilhança. Para que efeito ocorra, os atores envolvidos precisam apropriar-se de uma interpretação mais naturalista/realista, afastando da encenação qualquer vestígio de artificialidade ou teatralidade.

O *trompe-l'oeil* esquece tudo isso e o contorna através da figuração menor de objetos quaisquer. Os mesmos que figuram nas grandes composições do tempo, mas aqui figuram sozinhos, como que eliminaram o discurso da pintura – de repente, eles não figuram mais, não são mais objetos, e não são mais quaisquer. São signos brancos, signos vazios, que falam da anti-solenidade da anti-representação social, religiosa ou artística. Restos da vida social, voltam-se contra ela e parodiam a sua teatralidade: por essa razão são esparsos, justapostos ao acaso de sua presença (BAUDRILLARD, 1997, p. 13).

O *trompe-l'oeil*, a representação desse urdimento visual, é *fake* como a representação teatral, portanto o teatro do invisível é um paradoxo em relação à sua própria natureza.

Este capítulo apresentou as principais contribuições teóricas sobre a fotografia encenada e seus apontamentos para as *fotocenas* formuladas pelos artistas analisados no capítulo 2, assim como, as *fotocenas* criadas por mim e apresentadas no capítulo 3.

## CAPÍTULO 2 - AQUILO QUE ME MOVE E ME COMOVE

Vocês são grandes, eu sou grande,  
ninguém aqui é Pequeno...  
mundo aqui sabe onde está.  
Todos sabem que amanhã eu vou  
repetir as mesmas coisas que eu estou  
falando agora. Todos sabem que  
amanhã eu vou entrar nesse lugar e  
dizer: Boa noite. Obrigado por terem  
vindo, mas todas as histórias do  
mundo já foram contadas...  
Grace Passô

Neste capítulo, abordaremos as produções poéticas de artistas, nos quais notamos a construção da fotografia encenada, com diversas distinções, mas que, de forma intencional, operam com as questões cruciais à criação das obras fotográficas.

A fotografia encenada perpassa o fingir, o fabricar o forjar aquilo que será fotografado. Analisamos na presente pesquisa, artistas que manipulam o espaço da captação da cena fotografada, por meio da construção da narrativa ou da apropriação de técnicas de construção dramatúrgica, criando o espaço fictício que será fotografado. Esse manipular opera na transição do espaço mimético, pensando nesse referente fotográfico como aquele que identificamos como a captação da realidade cotidiana.

Destarte, contrapondo ao espaço da *mimesis*, tão debatido desde de Platão e Aristóteles, apresentamos o conceito de ficção como um espaço de imaginário, um espaço *fake* que não se opõe ao verdadeiro, mas soma-se a este para criar narrativas que são próximas às criações dramatúrgicas, cinematográficas ou até mesmo às fotonovelas.

### 2.1 - Cindy Sherman: atriz principal de filmes que nunca existiram

As produções fotográficas da artista Cindy Sherman (1954) apresentam, em sua singularidade, caminhos que não coadunam com a ideia de que aquilo existe realmente como comprovação da verdade. Pelo contrário, apresentam-se como algo criado, que inventou aquela narrativa e seu espaço cenográfico.



Figura 4: Cindy Sherman. *Untitled Film Still #7* (detalhe). 1977

Com *Film Stills* de Cindy Sherman é variável tanto na posição estética como moral. As composições procedem na hora da ficção de falsos autorretratos em um mundo mais cético. Nos anos 80 o desencanto impossibilitou qualquer vestígio de messianismo e as poéticas de compromisso político quando desacreditadas. Sherman vai ao encontro dos arquétipos e dos monstros: se contenta com suas projeções em imagens. Com efeito, não se quer ir ao encontro de um mundo feito somente de imagens. Não interessam a experiência direta da realidade se não seus restos.<sup>11</sup> (FONTCUBERTA, 2007, pg. 42)

Cindy Sherman inventa personagens e seus respectivos cenários, formulando uma nova possibilidade para o registro fotográfico. Ao contrário da teoria barthesiana, em que a fotografia não é capaz de inventar, ela é a própria autenticação da realidade. Sendo assim a fotografia é um ectoplasma daquilo que o referente teria sido. Todavia, tendo como referência os preceitos da fotografia encenada, a *fotocena* é espaço para criar

---

<sup>11</sup> Tradução livre de: Con los Film Stills de Cindy Sherman varía tanto la posición estética como moral. Las composiciones proceden ahora de la ficción de falsos autorretratos es mucho más escéptico. Em los 80 el desencanto há echado a perder cualquier vestígio de mesianismo y las poéticas del compromiso político han quedado desacreditadas. Sherman ya no aúde al encuentro de los arquétipos y de los monstruos: se contenta con SUS proyecciones en la pantalla. De hecho ni tan siquiera aúde al encuentro de un mundo hecho de imágenes. No interesa la experiencia directa de la realidad sino justamente su sedimento. (FONTCUBERTA, 2007, pg. 42)

fantasmas que ainda existirão, no qual o devir permitirá ao imaginário lugar para *mise-en-scène*.

Sendo atriz, diretora, dramaturga, cenógrafa, em suas próprias fotografias, Cindy Sherman apresenta, se não um paradoxo, algo no mínimo curioso, em diversas obras não é ela quem costuma fotografar suas fotografias. Em sua produção fotográfica, é ela quem a concebe e a interpreta, mas não é ela quem registra a cena fotografada. O mérito de sua fotografia não está em se é ela quem fotografa seus próprios cabelos ou não, mas ele está no que se refere à produção intelectual produzida pela latência dessas imagens fotográficas. Se essas obras são de autoria somente da artista ou uma parceria com o fotógrafo contratado para o trabalho, não importa, e, sim, os resultados estéticos que Sherman consegue criar em suas séries.

Ao abordar cenas possíveis em filmes que não aconteceram, ela apresenta uma identificação imediata com os tipos femininos estabelecidos em clichês provenientes da indústria cinematográfica. Demonstra, assim, como a ficção de algum modo pode interferir na realidade, criando uma proximidade entre ficção e realidade, em como um pode atuar sobre o outro. Alguns críticos de arte se lembravam dos filmes que nunca assistiram, reafirmando a proximidade estabelecida, ao serem ludibriados pelas fotografias encenadas pela artista.

Sherman, em diversas produções artísticas, apresenta como os elementos do teatro e da fotografia caminham em uma espécie de comunhão poética, utilizando da maquiagem, das locações, do espaço cenográfico e da indumentária, por exemplo, para colaborar com a teoria da recepção, na qual eu, espectadora, estabeleço relações que surjam dessa amalgamação. Ela também apresenta como a ficcionalidade em suas imagens de artista impressionam pela variedade de coleções de tipos que ela propõe. Percebe-se, portanto, que existem outros discursos que vão trabalhar em sentido oposto ao que Barthes postulou em sua poética.

A fotografia encenada como uma criação a partir de diversos preceitos, tais como realidade, criatividade, estética e invenção. O registro fotográfico, como aponta Ruth Sousa (2013) não é o anúncio de uma morte, mas potência do que pode ser fotografado. Cindy Sherman em sua produção poética *Untitled Film Stills*, cria fotografias encenadas que simultaneamente causam em mim, a sensação de que aquelas cenas realmente estão contidas em um filme hollywoodiano, assim como, provocam em mim empatia como se, além de já ter assistido àquelas cenas, eu já as tivesse vivido em meu cotidiano.

Os clichês femininos que a artista apresenta promovem esse pertencimento. As *fotocenas* criadas por Sherman, postulam em sua composição de personagens a inteireza da artista, desdobramento de seu imaginário, mas são minhas enquanto mulher que tem uma forte inclinação ao *kitsch*, ao *piegas*. Destarte, sei de modo racional que esses estereótipos femininos são criados para estabelecerem crítica à produção de uma indústria cultural que objetifica de modos diversos a figura feminina.

Cindy Sherman, desse modo, desenvolve de forma criativa e lúcida uma crítica inteligente e quiçá, mais feliz do que aqueles discursos feministas que tentam desarticular clichês que povoam o imaginário de modo panfletário, assim como as erotizadas *pin-ups*<sup>12</sup>. Essas personagens estereotipadas de Sherman também povoam o imaginário feminino, entretanto, a operação que se cria ao perceber essas fotografias é diferente do discurso feminista. A narrativa contida nas fotografias da série que forja cenas que poderiam ser de filmes dialoga com a artificialidade proposta pela *fotocena*.



Figura 5: Cindy Sherman. *Untitled Film Still #17*. 1978.

---

<sup>12</sup> O termo *pin-ups* é um termo em inglês que tem originalmente o sentido de pendurar, isso porque as primeiras imagens desse feminino “ingênuo e sensual” terem sido utilizados em imagens, cartazes, calendários que eram pendurados em paredes de lugares que existia uma concentração grande de soldados.

Pelo que se sabe, ninguém discorda da inclusão dessa obra no âmbito da fotografia. No entanto e paradoxalmente, Sherman não fotografa, ou pelo menos não é ela quem se dedica ao trabalho de espiar pelo visor da câmera, enquadrar o motivo e clicar o botão do disparador. Na verdade, ela não poderia fazer isso, porque é sempre o referente, o objeto de suas próprias fotos e não poderia estar à frente e atrás da câmera ao mesmo tempo. Quem manipula a câmera é um outro, ou vários outros, nunca nomeados. A fotógrafa transita, portanto, e de forma ambígua, entre o sujeito e o objeto de suas próprias fotos. Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa pré-existente e fixar a sua imagem na película, do que em criar cenários e situações imaginárias para oferecer à câmera, como acontece no cinema de ficção. A fotografia é aqui concebida como criação dramática e cenográfica, ou como, onde a fotógrafa interpreta, ao mesmo tempo, os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz (MACHADO, 2001, pp. 134-135).

Cindy Sherman, ao conceber a *mise-en-scène* como lugar em que ela desempenha vários papéis, como citado por Arlindo Machado (2001), ao se deslocar da função de fotógrafa, estabelece uma reflexão sobre autoria. A “criação dramática e cenográfica a *mise-en-scène*” (2001, p. 134) cria uma autoria conceitual e empírica sobre o processo fotográfico, contudo cabe ao fotógrafo um papel essencial de codiretor de uma cena a ser fotografada.

Ao criar um lugar entre a *fotocena* e as fotos “comuns”, estabelecem um deslocamento e uma proximidade entre o que é ficção e o que é realidade. A partir de que ponto posso definir como verdade algo que parece ficção, e a partir de que ponto defino como ficção o que parece verdade? O fotógrafo Fontcuberta (2007) atesta que esses limites estão entre-cortados e mesclados na fotografia como uma mentira a serviço do fotógrafo.

Toda fotografia é uma ficção apresentada como verdadeira. Contrariamente ao que temos inculcado, contra aquilo que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, por instinto, por que sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o que importa não que a mentira seja inevitável. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética a sua mentira. Um bom fotógrafo é aquele que mente bem a verdade (FONTCUBERTA, 2007, p. 15).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía mente siempre, mente por instinto, mente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que mente bien la verdad. (FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 2007, p. 15)

Cindy Sherman situa-se no campo do narrador protagonista, que conta a história a partir de seu ponto de vista. Sendo assim, ela apresenta a *fotocena* em um enquadramento muito singular. Suas múltiplas personagens retratadas em suas obras, são ela, Cindy Sherman – narradora, e ela personagem sempre em suas composições. O ponto de vista que a recepção tem é peculiar. Se não fosse por um pequeno detalhe, sempre que o fotógrafo executa essa ação ele se torna o autor onisciente com uma visão seletiva e múltipla do sujeito retratado na *fotocena*.



Figura 6: Cindy Sherman. *Untitled Film Still #2*.1979

Aqui os papéis se misturam como já analisado em outros trabalhos, Cindy Sherman monta a cena, dirige a cena como essa deve acontecer, designando indumentária; adereços de cena; maquiagem da personagem. A partir da cena construída, manipula o corte a ser apresentado da imagem de suspensão deste teatro fantasioso criado por Sherman.

A figura acima demonstra como a própria artista delimita aquilo que será retratado. Ela orienta o enquadramento de baixo para cima, em um enquadramento obtuso

(3/4) típico das tomadas cinematográficas, nos quais Cindy Sherman se pauta para criar a série *Untitled Film Still* (1979).

Tal como um cineasta consegue manipular as emoções de sua recepção conforme o corte, o enquadramento e a trilha sonora, Sherman consegue nessa obra ferir o espectador de modo peculiar. A personagem feminina que não olha para a câmera, tão pouco, para o espectador. Ela nos apresenta uma solidão iminente nessa arquitetura urbana que se avoluma no enquadramento dos prédios em segundo plano. Se Barthes propõe que aquilo que apunhala o *spectator* não pode ser manipulado pelo fotógrafo, notamos que aqui, a artista pode colaborar na concepção artística da *fotocena*. A artista manipula a empatia do observador ao seu intento, nos apresentando o *punctum* barthesiano de modo encantador.

## **2.2 - Sophie Calle e sua contação de histórias mirabolantes**

A fotografia no presente trabalho é um registro do corpo do artista em situação de desempenho, considerando o corpo como um espaço específico, um lugar que cria múltiplos discursos. Desse modo, o conceito formulado para a dissertação é de uma fotografia que fabrica o ato fotográfico em um espaço arquitetônico destinado aos corpos dos modelos, aos corpos dos artistas performando determinadas narrativas para serem contadas a partir daquilo que será apresentado na fotografia.

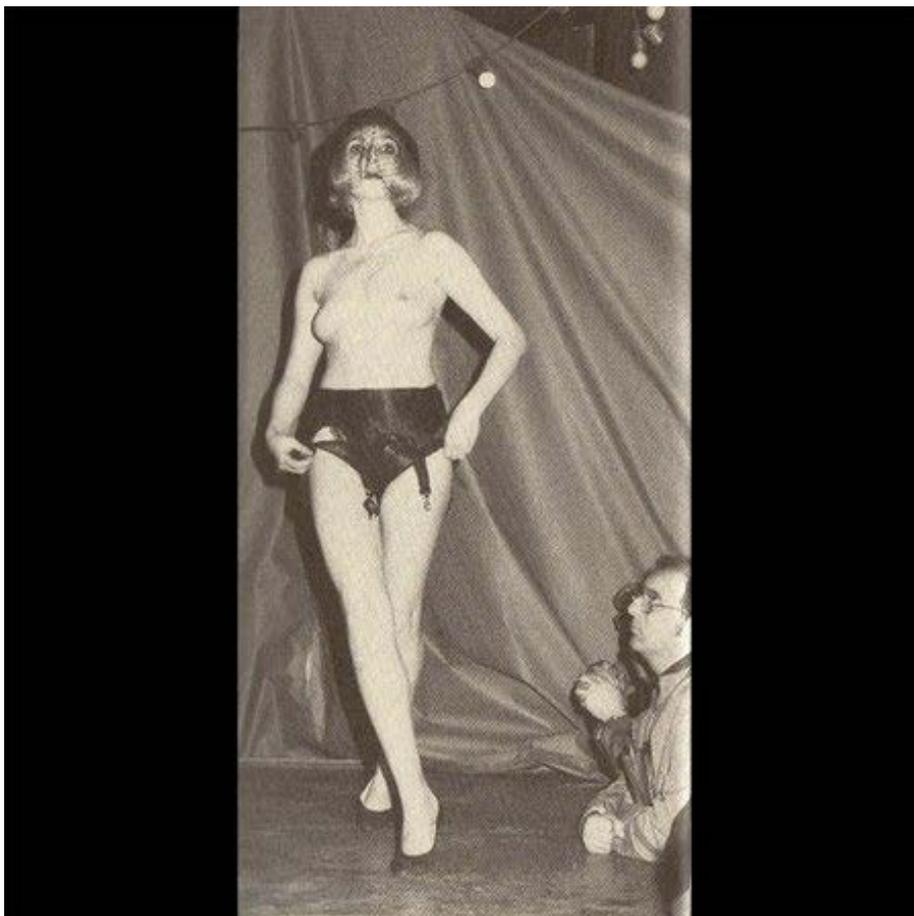


Figura 7: Sophie Calle. *O Striptease*.1988

O Striptease - Eu tinha seis anos e morava na rua Rosa-Bonheur, com meus avós. Todos os dias, quando voltava para casa, ia tirando a roupa no elevador e chegava nua ao sexto andar. Em seguida, atravessava depressa o corredor e, assim que entrava no apartamento, ia me deitar. Vinte anos depois, era numa barraca de um parque de diversões em Pigalle, que eu me despia todas as noites, usando uma peruca loira, caso meus avós que moravam no bairro, passassem por ali (CALLE, 2002, p. 17).

Ao analisar o trabalho iconográfico e narrativo de Sophie Calle (1953) em *Histórias reais* (2002), a artista cria, a partir de seu corpo e seus objetos, narrativas fotografadas. Sophie Calle entretém-se com o seu corpo e com fatos confessionais, todavia, até que ponto esses fatos realmente aconteceram? O quanto podemos inferir de narrativa, de confessionalidade, de ficção? O quanto existe de memória inventada para ser performada pela artista? A artista transita entre as múltiplas possibilidades de interpretação, a ficcionalidade acontece em um corpo da artista a serviço de uma narrativa inventada, a ideia de ficcional como os atos de fingir (ISER, 2013) para uma cena em

suspensão elaborada pela artista, como se a *mise en scène* estivesse ali colocada no grau máximo de performatividade.

Segundo Ligia Canongia, no catálogo da exposição “Meias Verdades” (2009), Sophie Calle artificializa, deixa opaco, provoca interpretações equivocadas, dúbias. As narrativas por ela criadas mentem ou inventam, e, nesse caso, parecem confessionais. Isso acontece, pois, seus textos narrativos são escritos em primeira pessoa e apresentam, de modo ficcional, um narrador que nos conta uma fábula, como testemunha das imagens criadas por ela. A artista cria, em algumas, obras, uma relação entre filme, fotografia e performance.

Estaria Calle afirmando que em toda arte ainda subsiste um resquício de narrativa? Que a noção de *istoria*, lançada por Alberti em seu tratado *De Pictura*, não se restringe ao passado, mas perdura? E que espécie de narração seria essa? Sophie Calle parece recuperar e mesclar sistemas que vão do espaço teatral renascentista às fotonovelas, do romantismo ao realismo, insistindo na inserção do drama, ainda que um drama sem clímax e com narração descontínua. Também se pode dizer que o próprio do objeto artístico é ir além da forma ou da mídia, ir além de sua linguagem, senão ele não faria sentido. Sophie Calle ultrapassa os limites da língua escrita, transforma as palavras em gênero visual que participa da natureza do filme ou da fotografia e, nessa fusão, embaralha suas autonomias tradicionais. Isso sem contar a *performance* de suas ações, mais uma ordem distinta no miolo da produção, pois acrescenta o corpo na relação com o texto e a imagem (CANONGIA, 2012, p. 12).

Estabelecendo uma fusão entre narrativa e corpo, em diversas obras, Sophie Calle é a modelo, o tema, o objeto em sua carnalidade dialogando com o texto. Existe uma representação mimética entre as relações das imagens corpóreas e os textos da artista, essas histórias apresentam-se como reais, ou poderiam ter sido retiradas de fragmentos de uma peça de teatro, uma ilusão ou uma história contada com *meias verdades*, esta última, como referido acima, título de uma exposição de Sophie Calle e outros dois artistas franceses aqui no Brasil, cujo tema pertinente à exposição foi a materialidade de ficções forjadas pelos artistas, sendo assim, *isto foi encenado* de Soulages (2010).

Sob o ponto de vista de Ligia Canongia (2009), para Barthes, o autor jamais poderia ser confundido com o narrador. Para o autor francês, quem fala na narrativa não é quem escreve na vida ordinária. Contudo, Sophie Calle modifica essa formulação ao assumir um espaço destinado a personagem. Sendo a artista, performer de suas obras, nas quais escreve e atua, seria o autor onisciente (SAER, 2011). Acredito que Sophie Calle

esteja como a performer que se desdobra em um lugar de potência na ficcionalidade da cena fotografada.

Em Sophie Calle, observamos potentes meias verdades. A artista Sophie Calle narra pequenas histórias e as confabula por meio de suas fotografias. A artista cria determinada *mise-en-scène* para ser fotografada, ela cria um evento performático. Sophie Calle cria narrativas em que o narrador onisciente está oculto representado apenas por objetos. O sujeito da oração está ausente da fotografia, entretanto não está ausente da ficção presente na narrativa, na imagem ele fica subentendido.

Para exemplificar, podemos citar a fotografia de um sapato vermelho que é fotografado apenas um pé. A estorinha narrada é que uma Sophie adolescente e sua amiga também adolescente furtavam pequenos *souvenirs*. Um dia a mãe da amiga estranha e afirma que um policial a procurou, indagando sobre objetos sumidos. Desse dia em diante, segundo a narrativa apresentada, as duas meninas não furtaram nada mais e cada uma ficou com seu pé do par de sapatos vermelho.

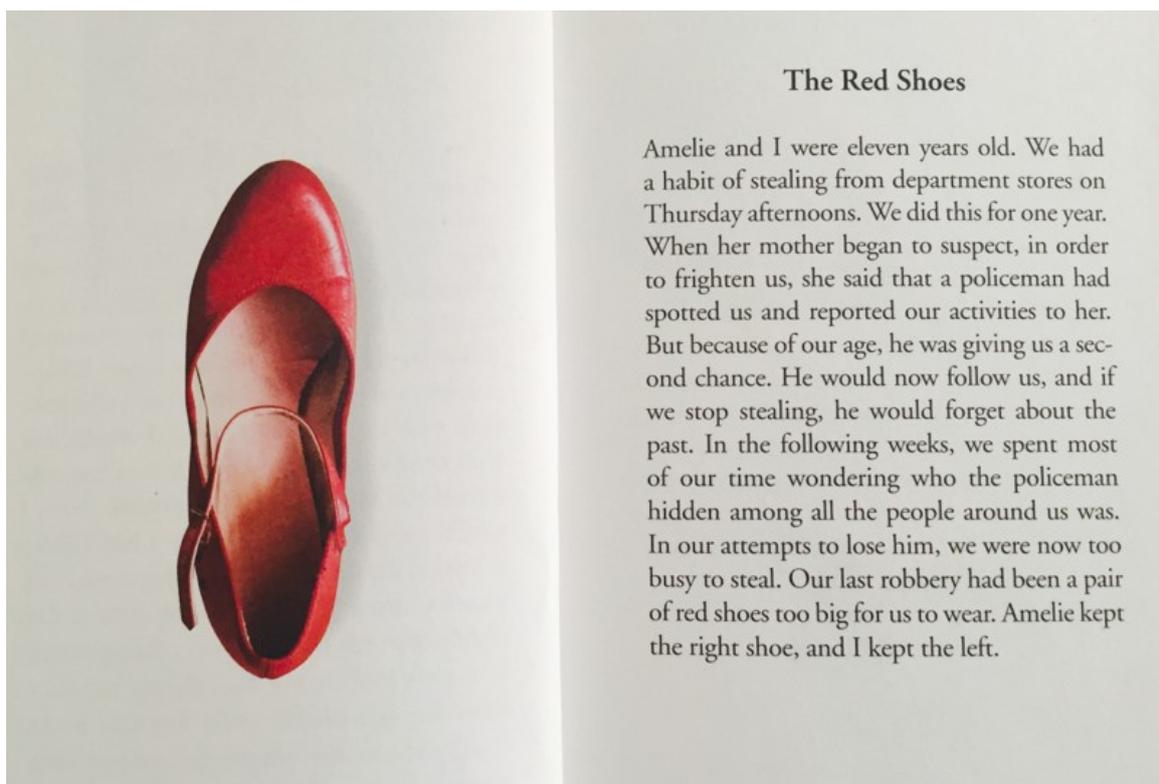


Figura 8: Sophie Calle. O sapato vermelho.2002

As proposições analisadas no escopo da pesquisa percorrem esse lugar de complexidade entre a encenação teatral e a fotografia. As *fotocenas*, que consubstanciam a presente pesquisa, são fotografias que deliberadamente seus criadores criaram atos de

fingir (ISER, 2013) que podem apresentar-se como narrativa e como drama para ser fotografado. Pensemos que para a *fotocena* acontecer devemos levar em conta a encenação.

A palavra encenação segundo Patrice Pavis é “atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (VEINSTEIN apud PAVIS, 2015, p. 122). Já a palavra encenador é o “médium entre a linguagem dramática e a linguagem cênica” (PAVIS, 2015, p. 126). O arranjo dos elementos constituintes em uma cena teatral é aqui apropriado na montagem de determinadas fotografias. As *fotocenas* perpassam o gerenciamento de espaços físicos, de personagens, de adereços e indumentárias de personagens que transitam entre arquétipos e clichês de símbolos icônicos perdidos em um tempo de nostalgia.

A encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto (texto escrito) para uma escritura cênica. “A arte da encenação é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo” (APPIA, 1954, p. 38). A encenação é “numa peça de teatro a parte verdadeira e especificamente teatral do espetáculo” (ARTAUD, 1964b, pp. 161-162). É, em suma, a transformação, ou melhor, a concretização do texto, através do ator e do espaço cênico, numa duração vivenciada pelos espectadores. O espaço é, por assim dizer colocado em palavras: o texto é memorizado e inscrito no espaço gestual do ator, réplica após réplica. O ator busca o percurso e as atitudes que melhor correspondem a sua inserção espacial. As falas do diálogo, reagrupadas no texto, são doravante espalhadas no espaço e no tempo cênicos, para serem vistas e ouvidas: “O tipo de enunciação do texto dramático contém a exigência de ser dado a ver”, escreve justamente P. Ricouer (1983, 63). O gesto, por exemplo, é sistematicamente trabalhado para ser legível (mais que visível); ele é estilizado, abstrato, decomposto, associado mnemonicamente ao desfile do texto, ancorado de acordo com alguns pontos de referência, em alguns apoios (subpartitura) (PAVIS, 2015, p. 123).

A encenação teatral transposta como elemento coerente, e que possui aderência à fabricação da cena fotografada, transitaria por algumas questões apontadas por Pavis, a partir do raciocínio de Artaud (1964-b) de que a encenação seria a parte material efetiva do espetáculo teatral, no qual os gestos dos atores preenchem, completam e dialogam com o espaço cênico. Sendo a fotografia, uma linguagem artística que não há composição acústica em sua materialidade (a essa junção entre imagem fotográfica e som damos o nome de cinema), temos que entender que o processo atribuído a performatização do texto teatral na encenação, aconteceria por outra via. Ele formularia um caminho de operação

de sua concretude via a expressão textual como forma anexa a fotografia, ou como uma imbricação entre texto teatral e narrativa na cena fabricada para ser fotografada. Ou ainda como potencialidade de uma

Encenação teatralizada: em vez de imitar o real, os sinais da representação insistem no jogo, na ficção e na aceitação do teatro como ficção e convenção. Por exemplo, as encenações de Meyerhold antigamente ou as de Vitez e Mesguich na nossa época. Outras estéticas igualmente forneceram representações-modelo ao instaurarem novas categorias estilísticas e elevarem ao nível estético e teórico propriedades históricas provenientes de circunstâncias concretas. (PAVIS, 2003, pp. 198-199).

### 2.3- Jeff Wall - a ilusão do *trompe l'oeil*

As fotografias do artista canadense Jeff Wall (1946) apresentam para os espectadores espaços referenciais plausíveis, entretanto, nesta plausibilidade há espaço para aquilo que não é plausível como lugar do *trompe l'oeil*, o artista cria de modo ficcional cenas ordinárias de um cotidiano que aparenta ser próximo àquilo que observamos costumeiramente. No entanto, essas breves montagens fotográficas, por meio de sua influência cinematográfica, criam composições cênicas de um cotidiano improvável que se parece muito com o provável.

Jeff Wall cria, em suas composições fotográficas, por meio da montagem digital, enquadramentos característicos ao cinema e à composição pictórica. Em algumas de suas obras, ele cria fotografias que são releituras de ícones da História da Arte, referindo-se a Manet, Goya, entre outros artistas. As ilusões criadas por Jeff Wall são *trompe l'oeil* do modo em que se aproximam da ilusão aludida por Jean Baudrillard (1997).

O trabalho de Jeff Wall ludibria os olhos do observador como um *trompe l'oeil* porque captura pessoas e objetos em um aparente envolvimento da vida cotidiana. As situações, porém, são encenações. O artista está interessado em apresentar uma narrativa fílmica, no qual a *mise-en-scène* é bastante elaborada. Ele deseja deixar aparente a ficção, os atos de fingir em seus trabalhos mostrando todos os elementos como simples e naturais a determinados enquadramentos e situações.

A repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido. (...) O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrarias. (...) Por isso, o fingir tampouco é idêntico ao imaginário. Como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo (*Zwucketzung*), devem ser mantidas representações de fins (*zielvorstellungen*), que constituem então a condição para que o imaginário seja trasladado a uma determinada configuração (ISER, 2013, pp. 32-33).

Jeff Wall possui em seu trabalho uma direção de cena precisa e um livre trânsito entre a noção *do Instante Decisivo* de Cartier Bresson com as possibilidades de situações construídas como tangíveis. Seus trabalhos apresentam uma força ficcional, abordando questões de identificação do espectador com a imagem como uma resposta em oposição ao documental, a cena construída pelo artista como algo vital, necessário ao nosso imaginário.

Suas obras mostram a fotografia como um espetáculo teatral congelado, coaduna o espaço limítrofe entre realidade construída ou ilusão criadas ficcionalmente como algo significativo para o fotojornalismo. Por exemplo, o artista ficcionaliza o mundo que o cerca com suas cenas meticulosamente compostas de modo inventado, como um enunciador de espaços esquecidos na contemporaneidade como se sua memória fosse espaço para reinterpretação da realidade e da ficção.

Em seus trabalhos, Wall afirma que guarda como forma de criação em sua memória cenas cotidianas para depois construí-las como ficção, alternando assim ficção e realidade. Os ambientes de Jeff Wall são fabricados para serem fotografados, possuem uma naturalidade enganosa, pois são completamente inventadas intercambiando entre a *mise-en-scène* e a fotografia. Em suas composições, Jeff Wall indica um potente material para a metonímia e para a metáfora, criando uma extensão de coisas possíveis e atenuando o limite entre o provável e o improvável. Há em seu conjunto de obras plausibilidade, a qual é conferida em sua composição ficcional se transformando em um limiar entre aquilo que é ordinário e aquilo que é extraordinário, não de modo dicotômico, mas sim na possibilidade da completude.

Segundo Alberto Martin Expósito, no artigo “O tempo suspenso. Fotografia e relato” (2004), Jeff Wall pontua situações que pararam, congelaram no tempo.



Figura 9: Jeff Wall. *Uma vista de um apartamento*. 2004/2005

Entre maio de 2004 e março de 2005, Jeff Wall pediu para que uma das modelos de *Uma vista de um apartamento* habitasse a locação capturada na imagem. A composição apresenta uma cena ordinária entre duas mulheres que ocupam o espaço de um apartamento, enquanto uma caminha na sala, entre a tábua de passar e um cesto com roupas, a outra lê um magazine despojada em uma poltrona. O interior do apartamento é povoado por diversos objetos comuns a uma residência: uma televisão, poltronas, uma mesa de centro, tábua de passar roupa, cesto com roupas para serem passadas, prateleiras com livros e uma janela em sua transparência à vista da paisagem da cidade.

Sendo assim, o artista sugere uma inferência à *veduta* renascentista: Jeff Wall captura a paisagem externa em uma grande janela, criando uma complementaridade entre interior e exterior. No Renascimento, a vista de uma janela era utilizada em cenas retratadas em ambientes fechados, justamente para criar alusão ao lugar de entrada de luz e ao céu, na fotografia de Wall isso também é fabricado.

A obra, como praticamente todo postulado do artista, foi manipulado digitalmente de modo a criar um *trompe l'oeil* típico deste artista, em que nossos olhos perpassam o espaço como uma cenografia do ordinário, sendo que este é invadido pelo que a vista frontal da janela nos oferece, Jean Baudrillard pontua que o

(...) *trompe l'oeil*, ele não faz exatamente parte da arte nem da história da arte: a dimensão deles é metafísica. As figuras do estilo não são assunto seu. O ponto em que eles nos atacam é o próprio efeito de realidade ou de funcionalidade, portanto, também o efeito de consciência. Eles visam o direito e o avesso, desfazem a evidência do mundo. Por essa razão é que sua fruição, sua sedução é radical, mesmo se é ínfima, pois ela vem de uma *surpresa* radical das aparências de uma vida anterior ao modo de produção do mundo real (...) O *trompe l'oeil* não é mais a pintura. Como o estuque, de que é contemporâneo, ele pode fazer tudo, tudo arremedar, tudo parodiar. Torna-se protótipo de um uso maléfico das aparências. Um jogo que no século XVI toma dimensões fantásticas e termina por apagar os limites entre pintura, escultura, arquitetura. Nas pinturas murais e de teto do Renascimento e do Barroco, a pintura e a escultura se confundem. Nos murais ou ruas em *trompe l'oeil* de Los Angeles, a arquitetura decepciona-se e desfaz-se pelo engano. Sedução do espaço pelos signos do espaço (BAUDRILLARD, 1997, p. 20).

O *trompe l'oeil* de Jeff Wall cria ilusão à nossa percepção, pois embaralha elementos comuns, simples em situações também vulgares que convencem em seu grau máximo de representação mimética, contudo a cena fotografada pelo artista camufla detalhes que desconfiamos existir, cria narrativas imagéticas que desejamos completar com aquilo que imaginamos a partir da leitura da obra.

O artista Jeff Wall cria ambientes cenográficos para fotografar. A princípio, pensa-se que a maioria de suas fotografias são cenas cotidianas, entretanto quando se observa mais detidamente, percebe-se que essas imagens são turvas, são paralelos da realidade que nos rodeia, são cenas fotografadas. O fotógrafo precisa criar e executar as cenas de modo metódico, para que as etapas e os recursos necessários aconteçam de modo a compor a cena contando com a utilização de elementos secundários do teatro.

A apropriação desses recursos de forma racional pelo artista aponta para a intencionalidade do procedimento. Cabe a esse trabalho apresentar de que modo se fabrica a cena fotografada articulando *mise-en-scène* e fotografia. As fotografias de Jeff Wall podem ser consideradas como um paralelo à realidade. É observado em sua produção que ele fabrica cenas que aparentam ser verossímeis, mas que, se observadas atentamente, mostram-se fictícias e irrealis, como observa-se em *Insomnia*. A produção de Jeff Wall é

uma representação muito habilidosa, que parece real, mas é afastada da realidade pela moldura.



Figura 10: Jeff Wall. *Insomnia*. 1994.

A cena poderia ser considerada real não fosse o peculiar homem deitado no chão da cozinha, como se estivesse em um evento de sonambulismo e involuntariamente deitasse no acarpetado chão da cozinha, ou em ato extremo de insônia só restasse aquele inusitado espaço. Ao fabricar o cenário, os elementos cenótecnicos, somos enganados com uma quase realidade que se apresenta na imagem. Observe as portas abertas do armário da cozinha como se esta fosse real. Também o fogão com uma panela com aspecto de mal ariada, que causa impressão de que naquela cozinha as pessoas cozinham, ou ainda que, no instante capturado pela foto, alguém está cozinhando. Observa-se na pia objetos de cozinha dispostos desordenadamente, um filtro de água e um inusitado alto-relevo no lugar que nosso olhar imagina encontrar uma torneira. Em cima da geladeira, um pedaço do saco de pães forjam um naturalismo do cotidiano de uma casa.

A imagem é cheia de pequenas cenas enganadoras de olhos, como a porta entre o armário da cozinha e o fogão. Se me atentar ao tamanho, percebo que ela é menor do que seria uma porta em escala real. As proporções nessa cozinha “de brincadeira” são quase boas enganadoras. Quase não se percebe os descompassos de tamanho, como se a imagem fosse “um grande jogo dos 7 erros”, em que preciso descobrir o que está certo e o que está errado, entretanto Wall disponibiliza os objetos de tal maneira que quase caio em sua fabricação cênico- culinária.

Ao ser colocado o homem sonâmbulo dormindo ou com insônia deitado no chão acarpetado de uma cozinha, Jeff Wall brinca com o simulacro que a cozinha significa para a sociedade, um lugar de alimentação, de higiene e nunca um lugar de repouso e descanso. Este espaço pode até ser entendido como prazeroso e familiar, mas efetivamente diferente de um quarto com uma cama.

Ao parodiar a teatralidade da vida como ela é, Jeff Wall cria um discurso paradoxal. Se aquela não é real, mas parece real, ela é como um espelho defeituoso que não consegue capturar o que é visto exatamente como realidade. Aquele que fabrica a cena o faz para criar esse clichê do cotidiano burguês de um tempo. Ao teatralizar, ao performar aquele espaço inserindo nele um homem insone ou sonâmbulo, em um lugar que não é o convencional, ele apresenta a chave decodificadora para que espectadores possam analisar que essa *fotocena* é ficção, é ilusionismo cênico.

O termo *mise-en-scène* possui diversos significados e possibilidades de entendimento, todavia, para esse trabalho, refere-se a toda elaboração poética e cênica de um momento para ser fotografada, uma criação, uma preparação como se fosse uma encenação, uma apresentação teatral e um determinado enquadramento de uma possível película.

Outros artistas utilizam da ilusão provocada pelo *trompe l'oeil* para criar narrativas imagéticas que criam cenas fotografadas, meticulosamente confeccionadas que apontam para a ideia da *fotocena*.

#### **2.4 - Karen Knorr e suas criações falaciosas**

A artista Karen Knorr (1954) é uma fotógrafa alemã que em suas produções fotográficas pontua cenas ficcionais em que o discurso estético se apresenta na imagem. Em sua elaboração conceitual, a série *Belgravia* (1979-1981), possui fotografias em preto e branco que situam os desejos, a forma de viver e o modelo das classes sociais inglesa

no final dos anos 70 e início dos anos 80, do século XX. A confecção da cena fotografada por Knorr busca um lugar irônico entre a fotografia de registro documental. O registro estereotipado de álbum de família, no qual o patriarca de forma caricatural, postula sua presença em relação a sua elegante esposa. A obra oferece ao espectador os clichês característicos de uma classe social rica que transpira o vazio de um discurso que nada apresenta além do fantasioso, do inventado, do *fake*.

Sua intenção fotográfica na série *Belgravia* é mostrar uma elite inglesa, na era Margaret Thatcher, com opulência e ostentação, em que os papéis entre os gêneros estão bem definidos e delimitados. Os adereços do ambiente retratado na obra pontuam a riqueza desse nicho de uma minoria social inglesa, no qual, tradição e *status* são valores substanciais.



Figura 11: Karen Knorr. *Today Security is more than a Luxury. It is an absolute Necessity.* 1979

A artista manipula com a encenação da fotografia em outras séries. Cabe notar que o *status quo* é constantemente abalado em suas composições e o *trompe l'oeil* uma prerrogativa de sua estética.

Na série *Punks* em colaboração com Olivier Richon, a artista pontua noções estereotipadas do movimento *punk* no final dos anos 70, do século XX, na Inglaterra. A confecção da cena fotografada passa pela retratação de personagens, quase entidades do movimento de modo encantatório em enquadramentos distintos da linguagem cinematográfica que se avolumam em nosso imaginário. Aqui a musa, a diva retratada, não é o estereótipo de uma diva de cinema hollywoodiano como em Cindy Sherman, mas o clichê feminino de sensualidade dentro do movimento *punk* inglês, onde a rebeldia não anula a formulação do imaginário do espectador quanto a este feminino e ao respectivo movimento.



Figura 12: Karen Knorr em colaboração com Olivier Richon. *Punk*.1977

## 2.5- O imaginário em Sandy Skoglund

A manipulação fotográfica opera como *um entrelugar* do gesto à repetição. A repetição é um procedimento estético muito caro as minhas predileções artísticas, aliado a repetição: a ideia de gesto, espaço, tempo e pôr fim a noção de ritmo. Em teatro, falar de repetição sempre nos foi muito corriqueiro, afinal é um recurso artístico, utilizado por nós interpretes em encenações, nas quais desejamos criar empatia com a audiência.

E nas Artes Visuais a noção de repetição caberia na poética das(os) artistas estudadas(os), sendo este recurso: o desvelamento daquilo que está exposto. Apresentando muitas camadas de entendimento, como se estivessem na obra de arte devido a repetição, ao gesto de repetir algum elemento até ficar diferente, contudo, devido a obsessividade da repetição criasse na obra de arte: potência.

Na proposição deste trabalho para aproximar a noção de repetição a uma artista que venho estudando, aproximei-me de uma outra artista: Pina Bausch. Destarte, em alguns momentos da tessitura do texto ao escrever sobre Sandy Skoglund, utilizo alguns apontamentos da autora Ciane Fernandes sobre a bailarina alemã, em seu livro *Pina Bausch e o Wupeertal: Repetição e Transformação* (2000) para contribuir com o entendimento proposto.

Sandy Skoglund nasceu em setembro de 1946 em Massachusetts nos EUA. A artista estudou história da arte, pintura, arte multimídia, dentre elas a vídeo arte e arte gráfica. Nos idos dos anos 70 aproximou-se da arte conceitual, e no final desta década se engajou na fotografia.

De forma detalhada, Skoglund apresenta, cenários fantásticos, como retirados de uma película fílmica de um cineasta do onírico. Suas imagens são artesanalmente forjadas por objetos confeccionados e/ou pintados especialmente para a *fotocena*. Tais objetos assumem tons monocromáticos.

As composições pictóricas de Skoglund apresentam, em sua quase totalidade, duas cores, operando em duas dimensões monocromáticas e apresentando em seu espaço cênico (*set*) essa oposição entre objetos, móveis e atores com indumentárias da mesma cor dos demais elementos da cena, para criar um contraste cromático ao cenário.

É construída uma cena suspensa de um espetáculo do absurdo, a artista cria com um determinado objeto ou uma peça singular: a repetição, utilizando para tal repetição outra cor.



Figura 13: Sandy Skoglund. *Radioactive Cats*.1980

Ao observar *Radioactive Cats* de Skoglund essa oposição cromática entre o cenário de um aposento em cinza e os gatos em verde, um cenário antagônico cromaticamente e esquisito em termos de coerência e lógica. Um aposento cheio de gatos; um idoso de costas para a câmera em uma posição congelada e a outra personagem também de costa a procura de algo numa possível geladeira, e ambos posando para a cena fotografada pontuam a repetição

(...) seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto sua apresentação cênica. E esta demonstração, como será visto posteriormente, é feita pela repetição de ambos - movimentos e palavras. Espontaneidade é uma experiência inesperada, imprevisível, que pode acontecer apenas por meio de tais repetições (FERNANDES, 2000, p. 21).

Ciane Fernandes (2000) apresenta em seu livro, a noção de repetição em Bina Bausch, como um método e a repetição como um recurso artístico que perpassa a linguagem artística, sendo para a artista alemã um tema determinante a sua criação em *dançateatro*. Pina utiliza-se tanto da movimentação corporal criada nas frases coreográficas, como das palavras proferidas pelos intérpretes em suas diversas apresentações.

No espetáculo *Café-Müller* (1978), cadeiras, mesas, frases coreográficas e palavras desconexas são material gestual exaustivamente repetido para criar obra a ser apreciada pela audiência.



Figura 14: Pina Bausch. *Café Müller*. 1978

A encenação de determinadas fotografias da artista Sandy Skoglund, modifica este caráter de repetição das produções dos anos 2000, contudo, na série *Reflexões* (1977), na qual as fotografias foram inspiradas no interior de um trailer que era o seu lar à época, é possível inferir uma produção de ritmo em virtude da repetição de objetos com tons da cor rosa.



Figura 15: Sandy Skoglund. *Knees in tub*. 1977

Em *Knees in tub* artista Sandy Skoglundy brinca com a plasticidade da cor no interior de um banheiro. A série *Reflections Inside A Mobile Home* foi realizada no fim dos anos 70 quando a artista morava em um trailer, próximo a uma fazenda na cidade de Utica no estado de Nova York. A artista utilizava dos objetos, móveis e utensílios cotidianos para recriar ao sabor dos gêneros de pintura; naturezas-mortas e retratos, em uma sucessão de repetições de banalidade e clichês.

Em suas obras, observa-se uma constância ao utilizar elementos que transitam entre a ficcionalidade e vida ordinária, aderindo à simbiose de elementos iconográficos da cultura de massa. Na obra citada acima, observamos a plasticidade da revelação de parte das pernas e dos joelhos e o contraste da cor da pele, com a textura da parede ao fundo do banheiro, aliado ao intenso cor de rosa da cortina do banheiro, do vaso sanitário, da caixa com a descarga e do detalhe do tapete em tom de cor de rosa.

Toda a decoração interna do banheiro converge para o contraste cromático, entre os objetos em rosa e a cor da pele aparente pelo enquadramento da cena ali estabelecida.

A repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido. (...) O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrarias. (...) Por isso, o fingir tampouco é idêntico ao imaginário. Como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo (*Zwucketzung*), devem ser mantidas representações de fins (*zielvorstellungen*), que constituem então a condição para que o imaginário seja trasladado a uma determinada configuração (ISER, 2013, pp. 32-33).

O teórico Wolfgang Iser pontua, em seu livro *O Fictício e o Imaginário* (2013), a potencialidade que a repetição pode gerar sendo está um dos atos de fingir citado pelo autor, ao esmiuçar a noção de repetição aproxima-se da noção de imaginário. Neste breve trabalho, trazemos a ideia de repetição em Pina Bausch e em Sandy Skoglund como referência para a criação do discurso estético artístico vigoroso.

## **2.6 - Elinor Carucci a fotografia encenada como espaço ordinário de um falso cotidiano**

Já a artista Elinor Carucci (1971) apresenta um grau de proximidade com o que costumamos definir como cenas e imagens ordinárias ou banais, suas proposições apresentam um referente tangível por nossa percepção como um referente mimético, o que está em jogo, contudo é como o enquadramento, a encenação da imagem, a iluminação da *fotocena* é construída por Carucci.

Na série *Mother*, Elinor Carucci faz recortes encenados, fabricados de sua vida ordinária para a *fotocena*. Observa-se na operação fotográfica personagens que são caros a artista; seu esposo e seus filhos, quando ela dirige as cenas para fotografar ela cria um teatro da vida como ela é, deixando tênues as fronteiras daquilo que é ordinário e daquilo que é extraordinário, ela confere aos seus trabalhos confessionalidade, uma autoria fragmentada, apresentada por uma narrativa construída por meio da encenação criada.



Figura 16. Elinor Carucci. *Série Mother*. 2011

Nota-se, nessas artistas, modos distintos de contar, de narrar determinada fotografia, a isso infere-se a criação de *fotocenas*. A narrativa literária é definida *a priori* distante de um compromisso com a realidade. Todavia, no lugar de entendermos a ficção de modo dicotômico, é importante pensar como qualquer forma de contar uma história é um ato de fingir, seja afastando-se de imagens como lugar-comum ou de cenas associadas a esses lugares-comuns, devemos pensar na complementariedade das diversas formas de narrativa.

## **2.7 - Eileen Cowin e seus filmes de mistério e assassinato que só existem nas *fotocenas***

A artista Eileen Cowin (1947), em seu processo poético, cria enquadramentos íntimos de cenas familiares gerando empatia com o observador. Em suas obras, operamos em um grau de reconhecimento de cenas suspensas de um devir teatral ou fílmico, como se estivéssemos a olhar um suspense, um melodrama, uma teatralidade com atores que aparentam familiaridade. Ela monta peças de forma a unir o familiar ao fantasmagórico, o sutil ao grotesco, a cor a ausência de cor, em suas obras constroem-se narrativas em que o narrador está intrínseco à imagem.



Figura 17: Eileen Cowin. *Untitled*. 1987

A artista americana Eileen Cowin apresenta em sua narrativa visual um discurso no qual contemplamos elementos que trafegam pelo espaço da memória e da experiência. Ela mostra, em seus trabalhos, situações que pormenorizam o clichê de uma cena teatral. A figura acima possui em sua composição três mulheres com a indumentária retirada de

um suposto número de teatro de *vaudeville*<sup>14</sup>, em que o figurino antecipa o que acontecerá na cena, um número musical de um show de horrores.

A aparente intimidade que temos com a gestualidade das três personagens femininas poderiam ser duplos da própria artista. A modelo à esquerda da imagem, de cabeça baixa e vestido branco; a mulher ao centro também orienta o seu olhar para baixo, seu penteado, a posição gestual de seu corpo, apresenta um glamour que não se encontra nas outras personagens femininas; a figura à direita da imagem que também olha para baixo tem suas mãos cruzadas ao centro em cima de seu colo.

As três personagens femininas retiradas de uma cena de *vaudeville* apresentam uma melancolia de alguém que não possui altivez para olhar de frente o fotógrafo. A *fotocena* constrói uma empatia conosco, pois, situa esses triplos de feminino numa cena suspensa (o fundo totalmente escurecido – característica enfática de Cowin) de um misterioso *vaudeville*. As três possibilidades de feminino estão à espreita de algo que está para acontecer na cena ou estão sofrendo as consequências do que já aconteceu na cena?

São questionamentos retóricos da forma como Cowin conduz a narrativa de suas montagens fotográficas, segundo Mark Alice Durant (2017) “o tom e a cor das fotografias são chapadas e não afetadas, uma estratégia de acordo com a estética minimalista e uma estrutura de intensidade”. Observa-se na imagem a intensidade dessas personagens em seus olhares cabisbaixos e em seus vestidos que amalgamam a existência dessas mulheres em nosso imaginário, que é provocado pelos atos de fingir (ISER, 2013) construídos na *fotocena*.

---

<sup>14</sup> Teatro de vaudeville segundo o dicionário de Patrice Pavis: “O vaudeville (...) é na vida real o que o fantoche articulado é para o homem que caminha, um exagero muito artificial de uma certa rigidez natural das coisas” (BERGONSON *apud* PAVIS, 2011, p. 427)



Figura 18: Eileen Cowin. *Lady killer*. 1977

Nesta obra *Lady Killer* (1977) da artista Eileen Cowin, o duplo instaura-se, o clichê é performado duas vezes na montagem fotográfica: na fotografia dentro da fotografia, uma metafoto que apresenta em sua composição um enquadramento de um casal próximo a um carro antigo em que o cavalheiro joga o corpo da dama para trás como se estivessem congelando um passo de dança. Acima dessa metafoto, está o detalhe do que poderia ser a bolsa dessa dama. O título sugestiona a nossa mente: *Lady killer*, o suspense está instaurado; ela a dama que está entrelaçada ao cavalheiro é assassina? Sua bolsa de cetim roxo é o lugar que esconde sua arma?

Composições visuais como as de Eileen Cowin são cenas construídas com elementos conceituais como a fotografia dentro da fotografia, uma metafoto, como também com elementos narrativos que permitem ao leitor múltiplas interpretações. A narrativa construída, se nos ativermos a introdução a narrativa literária que apresentamos na dissertação, carrega em si a dialética de um narrador que está dentro de sua composição fotográfica. Um narrador que está na obra em 1ª pessoa e duplicado por adereços que o caracterizam no caso de *lady Killer*, a dama nos braços do homem é duplicada pelo detalhe de sua bolsa. A artista percorre um lugar entre a visibilidade (aquilo que todos podem olhar) e aquilo que é pertencente a intimidade, entre o documento policial de uma cena de crime e uma cena ficcional de uma personagem de filme cinematográfico.

As artistas mencionadas neste capítulo apresentam em suas cenas forjadas para a *fotocena*, múltiplos discursos, estratégias discursivas díspares, diferentes pontos de vista sobre o mundo, sobre os objetos, sobre a concepção ficcional que se apresenta na arte. Tratando do forjamento como uma situação dada entre os elementos constituintes de uma obra de arte, a tríade: real, fictício e o imaginário (ISER, 2013). A realidade repetida nas obras analisadas no capítulo se afasta e se aproxima de modos diversos da ideia que temos de cenas ordinárias. O que podemos observar é que, mesmo em se tratando de universos narrativos diferentes, um elemento é comum a todos eles: a ideia de confessionalidade.

Confessional é tudo aquilo que confessa algo, que professa uma fé, que conta uma história como se fosse o último recurso da verdade. Lembremos que trabalhamos aqui sobre a perspectiva de Saer, na qual a ficção não é oposta ao real, mas, sim, uma complementariedade. Portanto, o confessional dessas obras apresenta aquilo que há de imanente no desejo de criação imagética das artistas.

Optamos por usar o termo “confessional” em detrimento a termos como “biográfico” ou “autobiográfico”. Em primeira instância, por serem polêmicos e problematizados em pesquisas de diversas linguagens artísticas. Em uma segunda instância, compreendermos que alguns dos artistas analisados, distanciaram-se dessa possibilidade de construir a cena por meio da confessionalidade.

## **2.8 - Ruth Sousa: artista e professora maravilhosa!**

Artistas como Ruth Sousa (1982) afirmam que suas fotografias são como uma homenagem ao futuro, um rejubilo à vida. As obras da artista na série *Variações em Azul* (2008), apresentam um tempo dilatado, um tempo que está suspenso ou em eterno devir. Assim, a cena me acomete como algo que é familiar.

A narrativa de *Variações em Azul* apresenta ao espectador um lugar de conforto e empatia, um espaço em que a poética produzida aponta para o futuro e não aprisiona o referente no passado. A fotógrafa não situa seus objetos nos umbrais da morte. Não acontece o *isto foi* barthesiano, pois se entende, desse modo, que nem sempre essa prerrogativa convence o *operator*, como se observa:

Assim como a visão do cadáver presume a inegável visão do fim da vida, a fotografia para Barthes seria como o corpo cadavérico, a afirmação do fim daquele que por ela é representado e que já não existe mais. O *punctum* então, não seria mais que o fim. O “ponto” como potência, pela acepção anteriormente desenvolvida, seria reduzido ao ponto final, à morte. Se a fotografia, para o autor, compara-se ao corpo morto, a fotografia neste trabalho compara-se ao corpo ressuscitado: é um corpo vivo que carrega ainda as marcas de decomposição (SOUSA, 2008, p. 47).

A pesquisadora e artista Ruth Sousa em sua tese de doutorado intitulada *Made-up Memories Corp.*© (2013) aponta para a confluência de tipos de ficção

Neste sentido, pode-se diferenciar dois tipos de ficção. O primeiro segue a estrutura do real e o segundo pressupõe uma suspensão temporária das leis naturais, devendo ele ser coerente com sua própria lógica interna, não com as regras do mundo físico. (...) Desta forma, a este primeiro tipo de ficção se atém à estrutura do real para criar ficções verossímeis, enquanto o “realismo operacional” propõe não somente a estrutura do real como também o funcionamento prático desta estrutura (SOUSA, 2013, p. 166).

Ruth Sousa, na série *Variações em Azul* registra, em suas fotografias, uma memória criada a partir de um álbum de fotografias de sua infância. A proposição assume um ar confessional ao confundir a memória da artista com a memória inventada pela artista. A modelo vestida com um longo vestido azul, suas perucas com tonalidades entre o loiro e o preto, com suas duas bonecas, também de vestidos azuis e também com cabelos de tons diferentes, confundem-se com o que imaginamos ser a memória da infância da autora, contudo, na proposição Sousa pontua que as cenas que foram tomadas para a série, são lembranças inventadas, situações forjadas ao gosto de Joan Fontcuberta:

Mas deixemos a ficção literária e nos ocupemos de nossa própria situação: tomemos uma coleção de fotografias pessoais. Aparentemente só se incluem situações agradáveis entendidas como exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc. Para afirmar aquilo que nos agrada, para cobrir ausências, para deter o tempo e, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa milogia pessoal (FONTCUBERTA, 2010, pp. 39-40).

O que se apresenta como engenhoso na proposição de Sousa é que ela fotografa nesta série um acontecimento inventado, a partir de imagens de um álbum de família. A artista performa suas lembranças a fim de criar duplos. Em suas palavras:

Considero que foi a série *Variações em Azul*. Dediquei-me dois anos a substituir a cena de meu primeiro aniversário por “outra cena”, que eu havia fabricado para este fim. Para tanto, o importante era introduzir sutis e significativas mudanças, reconstituindo o resto da cena como um *fac-símile* perfeito. Cada detalhe foi moldado perfeitamente cada objeto que aparece nestas fotografias foi construído para este fim com o mesmo material, cor e textura da cena da infância; os personagens fotografados, chamados “dublês de lembranças inventadas”, seguiam também uma rigorosa metodologia para evitar descontinuidades, rupturas<sup>15</sup> (SOUSA, 2013, p. 61).



Figura 19: Ruth Sousa. *Variasões em Azul*. 2008

Entendemos que as proposições das séries aqui apresentadas possuem a ideia de narrativa, de confessionalidade, de ficção e de poética e, em se tratando de fotografias que foram construídas, confeccionadas de modo intencional, distantes do *instante decisivo* (Bresson), é necessário mais uma vez apontar para a hipótese apresentada na pesquisa: a *fotocena*.

*Variasões em Azul* é, para mim, uma série que cria esse espaço entre a fotografia e o teatro. Apresenta-se como um híbrido, pois cria um cenário a partir das folhas secas em volta da menina e da boneca. Ruth Sousa inventou várias cenas para esse trabalho. Ela apresenta essas fotos como aquilo que só foi possível porque foi inventado.

<sup>15</sup> Trecho de entrevista da artista Ruth Sousa concedida ao jornalista Mateus Serra por ocasião da exposição “Lembranças Inventadas/”, integrante da mostra Sesc Cariri de Cultura 2011, constante da tese de doutorado Made-up Memories Corp.

Na cena fotografada acima, a artista possibilita aos espectadores um espaço imagético ilusionista, porque apresenta uma menina de vestido azul e uma boneca também vestida de azul. Supõe-se uma outra época, isso porque o figurino remete a uma outra infância, que não é contemporânea. Cria-se, então, um paradoxo temporal, pois não se entende a imagem como do passado, nem como do presente, tampouco como do futuro. Ela (a imagem) está suspensa no tempo. Essa imagem, no entanto, remete a um lugar singular de reconhecimento: “não sou a menina nem sou a boneca, mas poderia ser”. A fotografia é um lugar de conforto e me confronta como algo intencionalmente criado pela artista. Suas memórias impossíveis poderiam ser minhas. A menina de azul e seu duplo presente como boneca me leva a considerar a proposição da feitura da cena como um lugar de encantamento.

Os artistas Cindy Sherman, Sophie Calle, Jeff Wall, Karen Knorr, e as produções poéticas produzidas por mim em parceria com Ianni Luna, Petrus Barros e Lucas Las Casas, apontam para a *fotocena*, assim como, as proposições fotográficas de Ruth Souza, Sandy Skoglund, Eilleen Cowin, pontuam questões como narrativa, fotonovelas, confessionalidade e poética, alinhando aos conceitos apresentados na dissertação para subsidiar o conceito *fotocena*.

### CAPÍTULO 3 - MEU PROCESSO POÉTICO QUE É FOFO E ILUSÓRIO

Isto sim é um teatro. A cortina,  
depois o primeiro bastidor, o  
segundo bastidor e, em seguida,  
o espaço vazio. Nenhum  
cenário. A vista se abre direto  
para o lago e para o horizonte.  
Levantaremos a cortina  
exatamente às oito e meia,  
quando a lua surgir.  
(Anton Tchekhov)



Figura 20: Ana Paula Barbosa. *Bolinhas 134*. 2008

Nos idos de 2008, as *fotocenas* da série *Bolinhas* apresentavam inferências a futilidades e a clichês de um nostálgico feminino, os quais se consubstanciaram durante o processo da pesquisa de dissertação que abarcou novas experimentações, novos espaços e novos lugares de construção narrativa, culminando em três novas séries: *Sobre sombrinhas e galochas* (2017), *Ela sonha com scarpins* (2018) e *Copo sujo* (2018). Os processos fotográficos confeccionados por mim apresentam-se em consonância à formulação da fotografia encenada de François Soulages (2010).

No processo de criação, as imagens que são clichês retirados do meu imaginário<sup>16</sup>, continuam a se repetir: guarda-chuvas de rendas, saias de tule, galochas amarelas, scarpin vermelho, scarpin azul marinho, scarpin preto, scarpin rosa, scarpin branco, vestido amarelo, vestido branco, coturnos. Um mundo que submerge à futilidade e ao clichê da fotonovela. O autor Kozloff discute, em seu livro *Photographie and fascination* (1979), a possibilidade do referente apresentar-se como algo de extremo fascínio (Flores, 2011, p. 134). Temos, enquanto *spectators*,<sup>17</sup> uma latência e um lugar-comum quanto aos clichês similares aos construídos por mim. Isso porque as imagens confabuladas nos meus processos operam nesse espaço do ordinário.

Sobre essa prerrogativa nas séries *Bolinhas*, *Sobre sombrinhas e galochas*, *Ela sonha com scarpins* e *Copo Sujo*, fabriquei uma construção cênica para as fotografias. Ao analisá-las, fui acometida várias vezes pelo *punctum*, o qual, em uma atitude de total domínio da imagem, aproximava-se do conceito denominado *isto foi encenado* de François Soulages (2010). Barthes, ao final de seu livro *Câmara Clara* (2008), afirmava que, às vezes, o *punctum* deixava de ser um pormenor e ocupava toda fotografia.

O *isto foi encenado* dessas fotografias afasta-se do conceito *isto foi* de Roland Barthes, contudo, articula-se ao *punctum* do mesmo autor, pois estas obras só foram possíveis porque eu as inventei. Sendo assim, as fotografias da série *Bolinhas*, *Sobre sombrinhas e galochas*, *Ela sonha com scarpins* e *Copo sujo* desarticulam o pensamento barthesiano de *isto foi* porque não se ocupam de colocar o referente como uma instância do passado, mas como um devir do presente.

---

<sup>16</sup> Segundo Bachelard: “Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade” (BACHELARD, 2001, p. 1).

<sup>17</sup> Nomenclatura barthesiana para espectadores

As fotografias das séries construídas por mim possuem em sua composição a articulação destes princípios: utilização dos elementos teatrais secundários como maquiagem, indumentária, adereços e os espaços arquitetônicos de Brasília; assim como utilização de recursos fotográficos e a posterior manipulação digital.

**3.1 - Forjando os cartazes de um espetáculo que ainda não estava pronto (...)**  
**Tardes com Andersen - contos fantásticos para adultos não dormirem - vol. I**



Figura 21: Ana Paula Barbosa e Thelma Mello. *Thumbelina - Tardes com Andersen*, 2006

As minhas escolhas artísticas e os meus grupos de produção artística sempre foram constituídos a partir de muito afeto e amor. Com o núcleo 222 não foi diferente. A começar pela escolha do nome do coletivo. 222 era o número do apartamento que eu, Guto Viscardi e Thelma Mello dividíamos no alojamento estudantil da UnB.

A encenação *Tardes com Andersen - contos fantásticos para adultos não dormirem - vol. I* (2006) é também prova de que o afeto cria trabalhos artísticos, no mínimo, curiosos. Por volta de 2004 já formada em bacharelado em Artes Cênicas pela UnB, fazendo parte da Mundin cia de teatro, eu, Guto Viscardi (que também era membro da Mundin), Thelma Mello e Guilherme Oliveira, criamos o núcleo 222, um grupo que tinha em sua constituição três atores e Thelma Mello artista plástica e fotógrafa.

As afinidades que nos uniam eram muitas. Thelma formada em Artes Plásticas pela UnB não era a única responsável pelo trabalho de confecção de cenário, figurinos ou adereços de cena. Guto, Guilherme e eu nos revezávamos também nessa tarefa. O núcleo 222 era um grupo multimídia: todos transitavam pelas artes visuais e o teatro. Para financiar projetos maiores como *Tardes com Andersen*, fazíamos performances em eventos e festas.

O espetáculo *Tardes com Andersen - contos fantásticos para adultos vol. I* era composto pela livre adaptação de dois contos de Hans Christian Andersen: *Polegarina* (gostávamos de usar a tradução Thumbelina) e *As novas roupas do Imperador*. Eram dois monólogos interpretados, respectivamente, por mim, na função de Thumbelina, e por Guto Viscardi, como o rei nu de *A nova roupa do imperador*.

Na época, a Mundin era companhia residente na Funarte. Por termos dois componentes do núcleo 222 na companhia, utilizávamos as salas da Funarte para ensaiar e havíamos sido agraciados pelo FAC (Fundo de Apoio a Cultura do DF). As apresentações de *Tardes com Andersen* aconteceram na própria Funarte. Adaptamos o galpão Robson Graia para receber o público e fizemos as apresentações às 22h. O teatro em Brasília sofre, grosso modo, de uma falta de empatia com o grande público, o núcleo 222 foi surpreendido durante 1 semana, em 3 apresentações com a casa cheia.

A composição cênica de Thumbelina misturava fatos vividos por mim, intérprete, e o conto *Polegarina*. Ao se ler Hans Christian Andersen, ingenuamente, fazemos uma leitura de que seus contos e histórias são apenas para crianças. Thumbelina conta as desventuras de uma filha adotiva, nascida de uma pétala, do tamanho de um dedo polegar, e que é ofertada para se casar com todos os tipos esquisitos e desconcertantes da floresta, na qual, sua mãe adotiva vive: um sapo, um besouro e uma toupeira.

Em todas as situações da escolha do marido e das condições do casamento, Thumbelina nunca é ouvida. Em um dado momento, próximo ao desfecho, Thumbelina, ao cuidar e sarar uma andorinha, recebe um convite para fuga e, ao modo dos gregos, em

um típico *deus ex machina*<sup>18</sup>, voa com a andorinha para um outro lugar, onde dentro de uma tulipa ela encontra um homenzinho do tamanho dela, lindo, formoso, maravilhoso que, coincidentemente, é o rei, e se casa com ele, e vivem felizes para sempre.

“Meu Deus, como é lindo”, cochichou Polegarina à andorinha. O pequeno príncipe ficou com medo por causa da andorinha: era um pássaro gigante perto dele, que era tão pequeno e tão frágil, mas quando viu Polegarina, ficou todo contente, era a mais linda menina que já vira. Por isso, tirou a coroa de ouro da própria cabeça e a pôs na de Polegarina, e lhe perguntou como se chamava e se queria ser a sua esposa: assim, ela se tornaria rainha de todas as flores! É claro um marido muito diferente do filho da rã e da toupeira de peliça de veludo negro. Por esse motivo, disse sim ao príncipe encantado, e de cada flor saiu uma senhora ou um senhor tão gentis que era um prazer, e cada trazia um presente à Polegarina, todavia o mais lindo presente foi um par de belas asas que uma grande mosca branca lhe deu (ANDERSEN, 2004, p. 52, aspas do autor).

Thumbelina escapa do sapo, do besouro e do senhor toupeira, mas não escapa das convenções sociais de que seus pares devem se casar, e a personagem, ao final do conto, personifica o típico felizes para sempre. Na confecção do espetáculo, intercambiamos memórias afetivas minhas, tais como: a minha relação com a minha mãe, relações abusivas vividas por mim na infância e na adolescência e minha experiência na militância política.

Destarte, todo esse processo colaborativo de construção dramatúrgica, confecção de cenário, criação dos desenhos e costura da indumentária e ensaios aconteceu posteriormente a produção das fotografias para os *flys* e para os cartazes do espetáculo.

Guto Viscardi era o nosso cenógrafo e figurinista. já havia desenhado o meu figurino e nós já tínhamos o costumizado. Entendíamos que Thumbelina representava meninas que haviam sofrido violência sexual e que não existia mais praticamente vida em seus corpos. Então, maquiemos para as fotografias encenadas: meu corpo e rosto como uma personagem macabra de David Lynch. Thumbelina vivia em uma floresta, um lugar que tanto pode ser encantador, como pode ser assustador. Ao sofrer o abuso, ela foge pela floresta esbarra em troncos de árvores, folhas secas, pedras. Sendo assim, esses elementos estavam costurados em seu vestido.

---

<sup>18</sup> Segundo Dario Fo: “(...) existiam mecanismos capazes de elevar, a partir do porão do palco, estruturas cênicas imponentes, como o interior em corte de um templo (com o oráculo e coro completo de sacerdotes), barcos deslizando no espaço do golfo místico, torres carregadas de soldados correndo ao longo de todo o arco cênico e, para fechar com chave de ouro, máquinas capazes de fazer voar os personagens” (FO, 2011, p. 262).

As duas *fotocenas* abaixo foram criadas pelo núcleo 222 em 2006. Ainda não havia começado a graduação de Artes Plásticas na Faculdade Dulcina de Moraes, tampouco, conhecia o conceito de fotografia encenada de François Soulages. Vale lembrar que comecei a fotografar de modo mais sistemático depois da disciplina de fotografia com a professora Ruth Sousa em 2008 e que o lançamento do livro de Soulages, que apresenta o capítulo de Fotografia encenada, foi publicado em português em 2010.

As criações fotográficas todas elas são encenações (SOULAGES, 2010), o que diferencia as produções aqui apresentadas é o grau de intenção em se forjar uma cena para ser fotografada. Para François Soulages, quando invento as encenações fotográficas, crio de modo coerente e lógico a fotografia que é subjetiva e está a serviço da minha vontade. O lugar de objeto e sujeito é completamente revisitado ao formular-se a proposição de uma *fotocena*.

(...) a fotografia encenada, como a de Duane Michals, Les Krimms ou Ralph Eugène Meatyard, “fotografia subjetiva, manipulada, autônoma, que, ela própria, é a explicação de uma realidade do próprio meio fotográfico”. Essa distinção é interessante. Por um lado, indica os dois polos, ou seja, o objeto e o sujeito, entre os quais hesitam, se orientam e oscilam as fotos - a “fotografia direta” deixaria a escrita para o objeto luminoso, e a “fotografia encenada” seria escrita por um sujeito esclarecido, como o déspota. Por outro lado, ela nos obriga a reconhecer uma abordagem conceitual nesta “fotografia subjetiva manipulada” que se indaga sobre sua própria essência (SOULAGES, 2010, p. 65, aspas do autor).

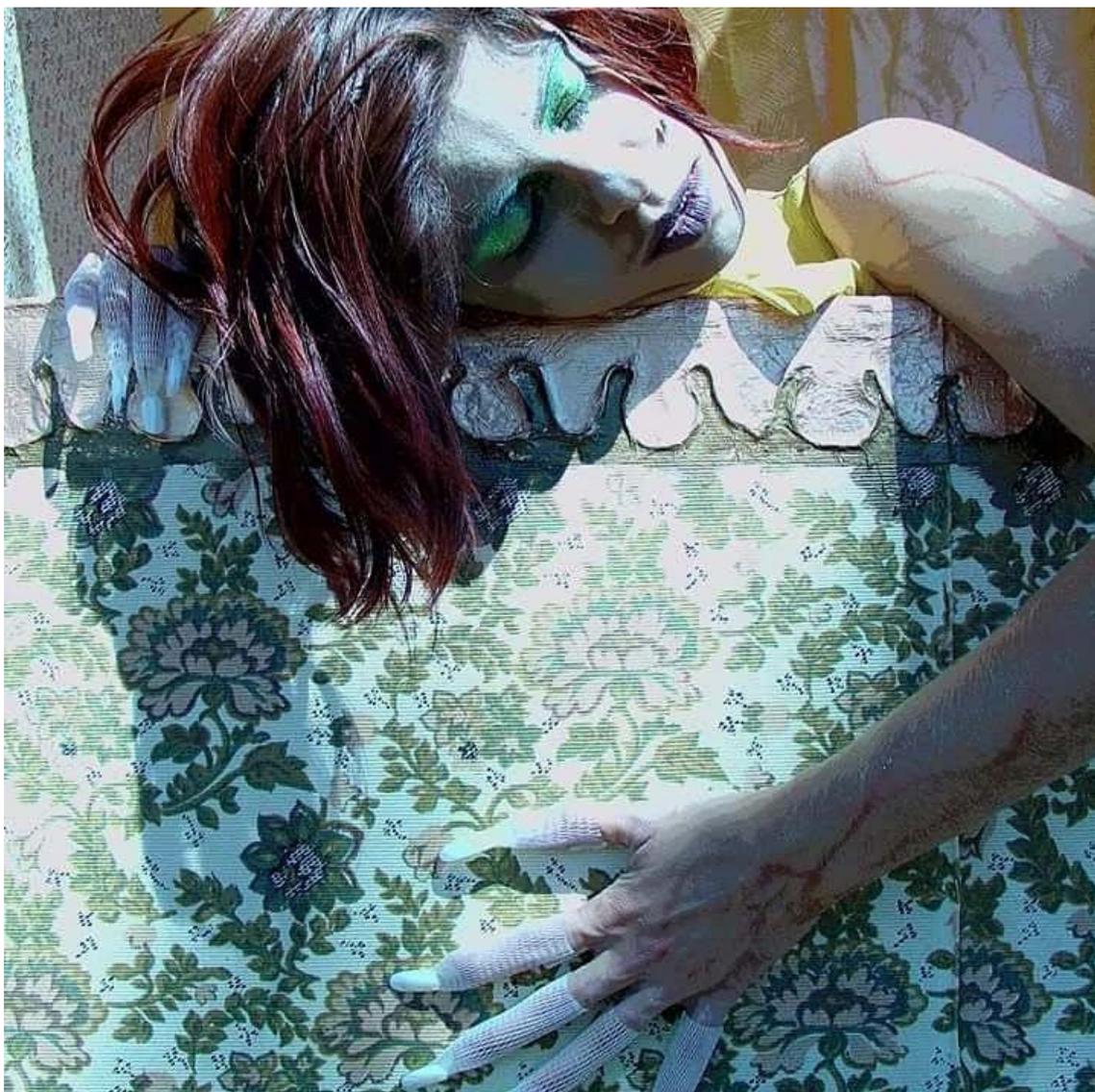


Figura 22: Ana Paula Barbosa e Thelma Mello. *Thumbelina - Tardes com Andersen*, 2006



Figura 23: Ana Paula Barbosa e Thelma Mello. *Thumbelina - Tardes com Andersen*, 2006

### 3.2 - Ela não anda, ela desfila, ela é top, capa de revista



Figura 24: Ana Paula Barbosa. *Bolinhas 202*. 2008

Acredito na proposição de minhas encenações fotográficas como a fabricação das cenas sempre a perambular pelo lugar da ilusão e da *mise en scène*. Ao ser uma pesquisadora que inicia seu processo artístico no teatro, o grau de empatia que as minhas criações possuem estão ligadas a uma forte teatralidade. Tal teatralidade passa por várias influências que esbarram no visceral, no pungente, no dramático e no passional. O fazer teatral, a forte conexão com o cinema de artistas como Pedro Almodóvar ou David Lynch, por exemplo, sempre levaram o meu imaginário ao espaço do *kitsch*<sup>19</sup> e do *piegas*.

<sup>19</sup> Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural a palavra *kitsch*: “O termo *kitsch* é utilizado para designar o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior. Aparece no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, com base em *kitschen*, [atравancar], e *verkitschen*, [trapacear] (vender outra coisa no lugar do objeto combinado), o que denota imediatamente o sentido pejorativo que o acompanha desde o nascimento. A gênese do *kitsch* é localizada no romantismo pela ênfase observada na expressão dos sentimentos e das emoções, o que na literatura, por exemplo, toma forma do melodrama e da literatura popular. Negação do autêntico, cópia e artificialidade são os significados frequentemente associados aos objetos e produções *kitsch*, encontráveis tanto nas artes visuais, na literatura e na música, quanto no design e na profusão de produtos que cercam o cotidiano: *souvenir* turístico, miniatura, adorno, objetos de decoração e devoção, talismã religioso e outros”.

Ao preparar uma cena para fotografar, preocupo-me com a imagem artificializada que surgirá desse esforço, opero com a ideia de que existe proximidade entre o que julgamos ser real e o que julgamos ser ilusão nesse discurso artístico. Posso fabricar a cena fotografada para consubstanciar a ideia de o que existiu de pungente na imagem captada foi causado pela teatralidade.

Barthes, ao situar a fotografia como um lugar do *isto foi*, estabelece com o *punctum* que toda fotografia pode ter algo que escapa ao fotógrafo, e em todo seu pensamento a fotografia funciona como algo que está sempre ligado ao passado. Não há, então, na concepção barthesiana a possibilidade de que a imagem fotográfica tenha capturado aquilo que está por vir ou aquilo que é presente, pois, ao registrar o passado, congela-se aprisiona-se o referente em um espaço de pouco respiro. Não há escapatória, ele está morto e sepultado. O que exala do corpo cadavérico é o que fere o espectador mortalmente, como uma flecha apunhala um coração.

Minha produção fotográfica referenda o que a imagem pode apresentar ao espectador como discurso de um devir<sup>20</sup> que acontece com aquelas imagens feitas porque foram inventadas. Sobre este aspecto, minhas imagens não aconteceriam se não houvesse uma construção imagética anteriormente fabricada, uma espécie de ensaio geral<sup>21</sup> e finalmente a estréia no sentido teatral ou cinematográfico. Ao iniciar uma procura sobre fotografia encenada a partir da pré-produção, as *fotocenas* são materializadas como uma possibilidade cênica, detendo-me no que há de ilusório nesta construção, apropriando-me do que a indumentária, a maquiagem, os adereços e o espaço arquitetônico possam contribuir para a cena fotografada.

Nesse sentido é importante destacar que as séries desenvolvidas por mim não constituem registros de performance. Fotografar a performance significa criar uma forma de validar um discurso e legitimá-lo no campo das artes, apontando sua catalogação como algo que a aproxima a ideia de efemeridade, por tudo isso, consagrando-a à categoria da Performance. A *fotocena* leva-me a criar cenas ilusórias que forjam sua proximidade com o ordinário e que revelam a ficcionalidade em que estamos inseridos, como se ao criar ficção estívessêmos criando o real.

---

<sup>20</sup> Como explicado no capítulo 1 a palavra “devir” está relacionada àquilo que pode vir a ser.

<sup>21</sup> Não é da convenção cinematográfica o termo “ensaio geral”, termo que é amplamente utilizado no meio artístico teatral.

O foco das minhas investigações recaía, desde o início, sobre um tipo muito particular de ações performáticas que são aquelas realizadas sem audiência e, por conseguinte, se apresentam como obra endereçada ao público a partir de seus prolongamentos. Prolongamentos estes que podemos vislumbrar através dos textos, desenhos, objetos, instalações, fotografias, vídeos, entre outros procedimentos ou nomeações instaurados pelos próprios artistas. Ou seja, são proposições que quando apresentadas ao público são sempre a partir de diferentes tipos de mediações, configurando-se como uma forma híbrida de Performance. Ou como prefiro chamar, uma forma distendida de Performance (MELIN, 2004, p. 1).

A *fotocena* não é registro de teatro em espaços não convencionais. Ela apropria-se de alguns elementos considerados secundários ao fazer teatral para criar um discurso imagético no campo da fotografia. Sua construção ou fabricação desloca o referente fotográfico de seu espaço tradicional e o ressignifica porque o artificializa.

Encanto-me com aquilo que me provoca a sensação do devir. A narrativa estabelecida por diversas fotografias criadas por mim possibilita uma leitura de um todo pautado no clichê e no *kitsch*. O curioso é que cada imagem fala por si ao mesmo tempo que estabelece uma conexão com as outras fotos das séries.

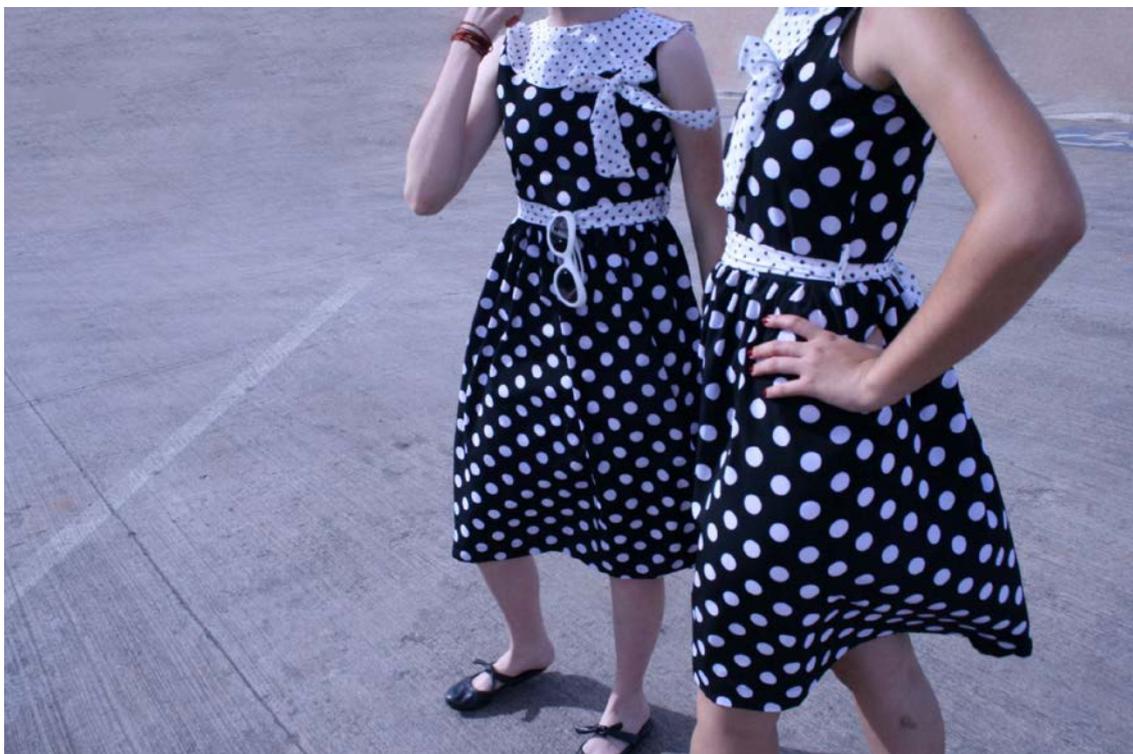


Figura 25: Ana Paula Barbosa. *Bolinhas 153*. 2008

Em *Bolinhas 153* apresento as personagens vestidas com o mesmo vestido de *petit poá*, desenhado e confeccionado especialmente para essa série, sem suas cabeças, em um espaço urbano que se descaracteriza pelo enquadramento da fotografia. Quando corta-lhes as cabeças em uma atitude típica da Rainha de *Alice no país das maravilhas*, tiro o que costuma identificar as pessoas, a sua fisionomia, pois seu rosto é uma apresentação síntese de sua personalidade. Ao retirar-lhes, transformo as personagens em bonecas que vestem vestidos idênticos. Situo o feminino nessa imagem como coadjuvante de um corpo despersonalizado. Crio, assim, a leitura de uma estranha composição, na qual as personagens não se constituem como tal, mas, sim, como objeto de fetiche.

Durante a série *Bolinhas*, o artificialismo e o clichê sobre o feminino acabaram discursando sobre realidades aparentes de uma sociedade que consome breves futilidades, e estas enganam ao serem consideradas verossímeis. O sistema manipula o ideal imagético, criando fantasias. A poética das séries fotográficas para mim é esse jogo com a mulher linda, divertida, nostálgica, capa da *Vogue*. Ao formular essa análise, deparei-me com a possibilidade de criar uma fotomontagem, forjando umas das fotografias como uma capa de revista, fabricando, assim, uma brincadeira a partir do meu discurso sobre o feminino.



Figura 26: Ana Paula Barbosa. *Capa da Vogue*. 2009

Ao produzir *Bolinhas, Sobre sombrinhas e galochas, Ela sonha com scarpins e Copo sujo*, proponho-me a mostrar a teatralidade<sup>22</sup> contida nessas imagens idealizadas do feminino. Duplos femininos, com vestidos produzidos para as *fotocenas*, dialogando com espaços conhecidos de Brasília como o Museu Nacional da República, Museu de Arte Moderna de Brasília, um espaço abandonado no final da Asa Sul e a rodoviária do Plano Piloto e um boteco, típico copo sujo, na 405 Norte.

Ao analisar as fotografias das séries, constatei que esses espaços utilizados como pano de fundo para as *fotocenas* foram retirados de seu contexto tradicional, de sua imagem típica de cartões-postais. Eles foram fotografados por ângulos que não são os convencionais, para que eu conseguisse formular a cena fotografada.

A hipótese da criação de uma *mise-en-scène* para fotografar pode ser uma forma de suspensão de um devir cênico. Acredito que haja um campo vasto para a construção desse diálogo conceitual entre o teatro e a fotografia, entre a performance e seu registro, entre ficção e *mimesis*.

Manipulo o lúdico ao inventar memórias fotografáveis, apropriando-me dos lugares de dramaticidade. Não me preocupo em fazer uma cena teatral, mas, sim, em construir uma *fotocena*. Assim, quanto mais me afastar do cotidiano, mais me aproximo de situações cotidianas que tornam-se poéticas. Essas cenas são inventadas, criando uma intersecção entre o que pode ter sido realidade um dia e o devir que a invenção estabeleceu para essas imagens, ressignificando-as quando estas são transformadas em *fotocenas*. Acredito que a *fotocena* dialogue com a teatralidade construída para o ato fotográfico, conectando um repertório de imagens ao *fake*.

---

<sup>22</sup> Segundo Patrice Pavis: Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende, por exemplo Artaud, quando constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional: “Como é que o teatro, no teatro pelo menos como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização em cena), seja deixado em segundo plano?” (...) Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta. Mas o conceito tem algo mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista (PAVIS, 2011, pp., 371-372).



Figura 27: Ana Paula Barbosa. *Bolinhas 163*. 2008

Em *Bolinhas 163*, a imagem fotográfica foi trabalhada digitalmente simulando um caminho que poderia ter sido filmado e não fotografado. Quando coloco as duas personagens repetidas vezes na imagem a caminho de um limite espacial, uma construção da arquitetura que circunda o espaço da Rodoviária do Plano Piloto de Brasília, crio uma simultaneidade do referente, pois ele está em três diferentes espaços da fotografia. A *fotocena* apresenta esse ato forjado em que ferramentas tecnológicas podem assegurar sua utilização a serviço da ilusão.

A fotografia digital e seus recursos corroboram com a ideia de que a cena fotografada pode ser manipulada, alterada conforme o bem querer do fotógrafo. Suas necessidades empíricas e estéticas norteiam suas infinitas possibilidades de criação. Entretanto, seria isso um paradoxo? Flusser (1997) aponta que o fotógrafo é manipulado pelo sistema que existe em cada aparelho fotográfico na contemporaneidade. Subverter esse sistema é uma questão de ironia, ao utilizar as próprias ferramentas dispostas em cada máquina fotográfica e em todo arsenal tecnológico de que disponho.



Figura 28: Ana Paula Barbosa. *Bolinhas*. 2008

A figura acima foi a *fotocena* escolhida para ser a capa da minha monografia de graduação em 2009. Observamos a indumentária especialmente elaborada para a série, a textura apresentada pelo asfalto da Rodoviária do Plano Piloto e o céu nublado de Brasília contribuindo para um ar nostálgico de uma cena que está por vir que, entretanto, na produção fotográfica, já se manifestou, “pois isto aconteceu porque eu inventei” (FLORES, 2011, p. 146).

Se o noema de Barthes é “isto aconteceu”<sup>23</sup> (fotografia como documento), o “noema de Bayard” poderia ser expresso como “isso aconteceu porque eu inventei” (fotografia como criação). A criação ou invenção fotográfica, o “isso aconteceu porque eu inventei” funcionou como um detonador oculto no programa da fotografia. Se tradicionalmente a ontologia da foto é associada ao testemunho indicial da realidade, a criação fotográfica é, claramente, a representação de uma realidade única, que é a do autor. O criador substitui o observador, a encenação substitui a realidade observada. Na imagem, não se veem marcas ou sinais de manipulação, mas uma relativização da linguagem fotográfica por meio de uma alteração (imperceptível) do fotografado (FLORES, 2011, p. 146, aspas do autor).

### 3.3 - Sobre sombrinhas e galochas em um museu de artes em ruínas

Como propositora de poética em arte, aponto para uma narrativa, na qual a materialidade da fotografia encenada acontece como reinterpretação de clichês, de situações artificialmente construídas. Ao desenvolver a série: *Sobre sombrinhas e galochas* (2017), uma parceria com Ianni Luna e Darli Nuza, observei que o espaço arquitetônico possuía um lugar de destaque na confabulação da cena. Para essa série, utilizei espaço do Museu de Arte Moderna de Brasília, abandonado e em ruínas.

Existe um lugar de pertencimento na criação dessas fotografias, um território de identidade brasiliense<sup>24</sup>. O processo da fabricação dessas fotografias usou como cenário o espaço modernista de Brasília. Analisando de modo lacônico, por exemplo, as ruínas

<sup>23</sup> Na tradução feita por Danilo Vilela Bandeira do livro *Fotografia e pintura – Dois meios diferentes* de Laura Gonzáles Flores o termo de Barthes é “isto aconteceu”, na tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos do livro *Estética da fotografia - perda e permanência* de François Soulages - o termo barthesiano é isto existiu, entretanto, na tradução de Manuela Torres do livro *A câmara clara* de Barthes o termo se apresenta como “isto foi”.

<sup>24</sup> As cenas fotografadas nas quatro séries da propositora da pesquisa foram desenvolvidas na Rodoviária do Plano Piloto, na Esplanada, no Teatro Nacional, no Museu da República, no Museu de Arte Moderna de Brasília, em um espaço alugado no subsolo de um café na Asa Norte e no final da Asa Sul atrás do colégio Maristão de Brasília e em um boteco da 405 Norte.

do Museu de Arte Moderna. Apresento uma contradição na expressão modernista: em sua dimensão de um projeto urbano dinâmico e uma estaticidade física e produtiva de um museu esquecido e destituído de sua função, em uma cidade que é uma referência artístico-arquitetônica mundial.

A cidade como uma vasta terra de ninguém, lixeira, ou museu de artefatos é o tema de todos os épicos, da *Ilíada* a *Ulisses*. A cidade como centro da consciência é também um vasto monte de esterco de clichês abandonados cujas forças de recuperação possuem acima de si um caráter arquetípico: “Arrimei esses fragmentos de encontro as minhas ruínas. (MCLUHAN; WATSON, 1973, p. 85)

Ao propor a série *Sobre sombrinhas e galochas*, formulei que alguns elementos da personagem estariam presentes em sua indumentária com um quê de *vintage*<sup>25</sup>. Ela tem uma sombrinha rendada (adereço tão caro as moçoilas nos séculos XVIII e XIX) e tem galochas azuis e amarelas, cores primárias para um objeto tão incomum para uma proposição de indumentária de saias, blusas, vestidos e aventais que a artista usa. Todavia, não se estabelece somente nessa indumentária a encenação.

A intérprete, vestida com suas galochas e seus vestidos românticos e sua sombrinha rendada, perambula pelo Museu de Arte Moderna de Brasília, afirmando de modo mais adequado que habita e encena um desejo de transitar em um espaço que já foi artístico. Ao movimentar-se pelo espaço museológico em que hoje só restam escombros, salões subterrâneos e mezaninos que não apresentam mais nada, além de sua carcaça abandonada — monumento da arquitetura modernista de Brasília, a intérprete compõe sua personagem como forma de criar arte nas *fotocenas* da série e um último suspiro de arte nos escombros do museu.

---

<sup>25</sup> A ideia de *vintage* aponta aqui para o espaço do *kitsch* por estar banalizado, na moda, tornou-se um clichê.



Figura 29: Ana Paula Barbosa. *Sobre sombrinhas e galochas n. 1.* 2017

As fotografias na série *Sobre sombrinhas e galochas* brincam com as possibilidades, quase que infinitas, que os escombros do Museu de Arte Moderna apresentam à proposição com a pequena oferta de clichês que beiram ao piegas, como a sombrinha e as galochas coloridas. Esses adereços e a intérprete caminham pelos espaços do que um dia foi um museu.



Figura 30: Ana Paula Barbosa. *Sobre sombrinhas e galochas n. 3.* 2017

A imagem acima faz parte do processo de construção da série. Nela observo alguns elementos recorrentes na criação da obra. Elementos que criam empatia e definem um lugar de discurso fora da cena, um narrador heterodiegético, isto é, que não participa dos fatos que relata. Ele está fora de cena à espreita da personagem que se posiciona como modelo em um enquadramento do umbral de uma porta desprovida de sua função primária.

O narrador da *fotocena* olha para a personagem que adentra nesse enquadramento como se ali fosse a moldura de um *tableaux*<sup>26</sup>, lugar de enunciação de um modelo vivo que é armazenado no vazio em que o umbral está apoiado. O fundo desse aparente vazio é branco contribuindo para um enquadramento uno da personagem, ela se movimenta na tentativa de insistentemente confeccionar poses à encenação desenvolvida na série fotográfica.

Nas proposições das séries *Bolinhas*, *Sobre sombrinhas e galochas*, *Ela sonha com scarpins* e *Copo sujo*, notamos um ar nostálgico que é familiar a análise de fotonovelas na contemporaneidade, a empatia com os clichês das fotonovelas das décadas de 60 e 70 pressupostos ali nas proposições como devir de uma cena teatral ou cinematográfica mas efetiva em uma série fotográfica.

Esse espaço de narrativa visual, no qual, a imagem aponta para uma nostalgia também é observada em outras *fotocenas*:

---

<sup>26</sup> A ideia de quadro na pintura.



Figura 31: Ana Paula Barbosa. *Sobre sombrinhas e galochas n.6.* 2017

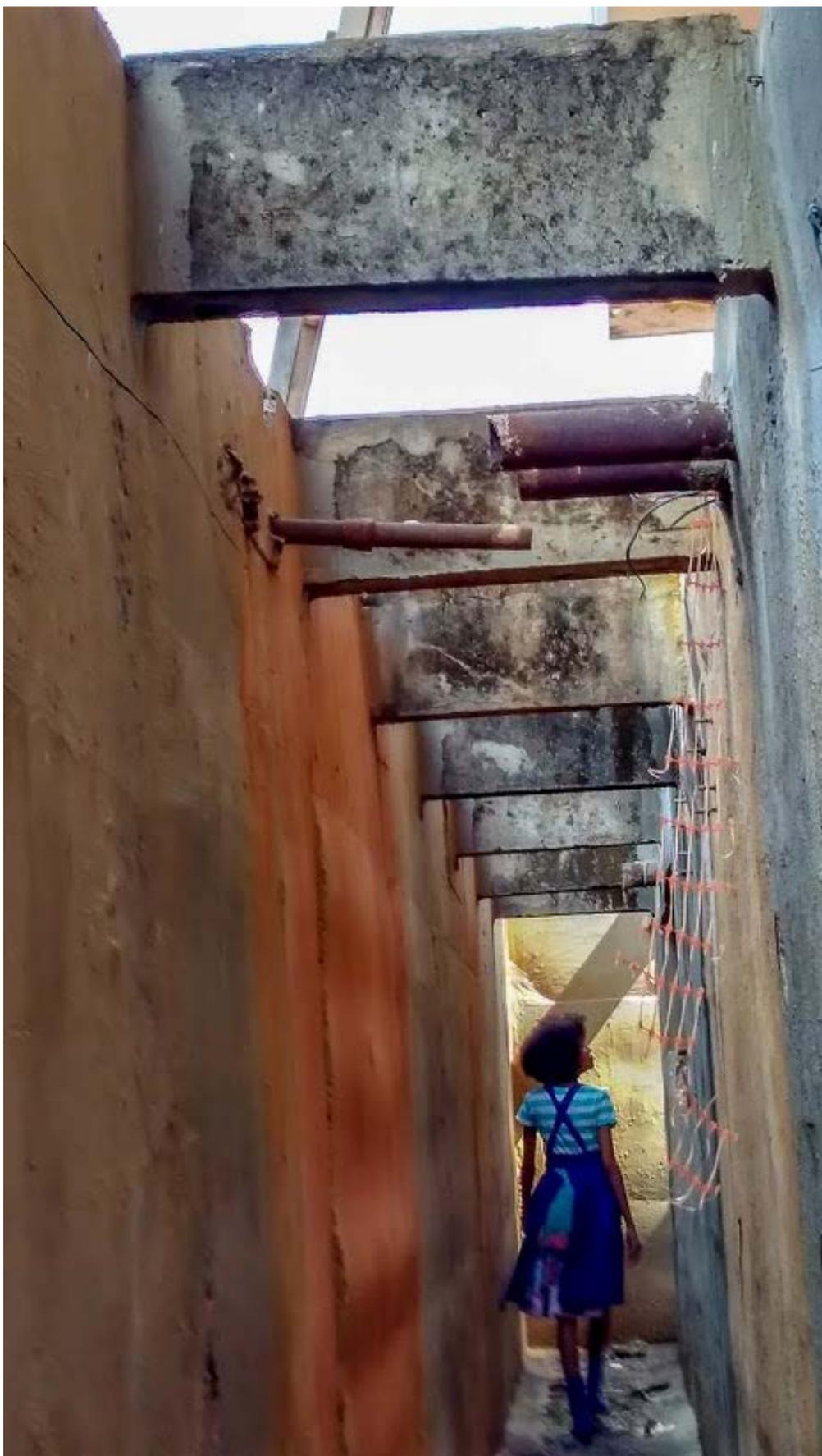


Figura 32: Ana Paula Barbosa. *Sobre sombrinhas e galochas n.7.* 2017



Figura 33: Ana Paula Barbosa. *Sobre sombrinhas e galochas n.11*. 2017

### 3.4 - Ela sonha com scarpins porque eles são poderosos

A antepenúltima proposição *Ela sonha com scarpins* (2018) foi desenvolvida por mim em parceria com Petrus Barros, e sendo as intérpretes eu e Ana Bárbara Nascimento. Ao longo dos meus experimentos com fotografia encenada, sempre estive atrás da câmera fotográfica, elaborando, criando e propondo situações imagéticas teatralizantes para as minhas intérpretes. Em outros momentos, dividi o estar atrás da câmera com amigos que se tornaram parceiros: Ianni Luna, Petrus Barros e Lucas Las Casas. Mas no transcorrer do processo de pesquisa sentia cada vez mais a vontade de ser aquela que personificaria as minhas *fotocenas*.

Em *Ela sonha com scarpins*, brinco com o espaço que fica logo atrás do Colégio Marista de Brasília na Asa Sul da cidade de Brasília. Nesse lugar, em algum momento, foi queimado um carro, e sua carcaça abandonada ali ficou. Não consigo quantificar quanto tempo está lá, mas lembro-me de outro amigo fotógrafo dizendo a mim que precisávamos fotografar aquele automóvel queimado. As *fotocenas* desenvolvidas para esta série, contaram com um olhar atencioso de Petrus Barros, ao ouvir a direção de cena, sobre o que deveríamos construir nas composições das fotografias encenadas.

Durante o percurso das séries, percebi que apresento em suas composições cenas sobre um feminino nostálgico, melancólico, fugaz e, às vezes, fútil. O *leitmotiv* para *Ela sonha com scarpins* é uma narrativa, na qual eu e Ana passeamos por lugares sem uma identidade característica de monumento arquitetônico brasiliense, como podemos observar em *Bolinhas* (2008) ou *Sobre sombrinhas e galochas* (2017), mas que possui um elemento que perpassa minhas *fotocenas*: lugares em situação de abandono e em ruínas em uma cidade jovem como Brasília.

A arquitetura de Brasília é combustível essencial para a produção das séries desenvolvidas por mim. A memória que carrego de determinados espaços contamina outros tantos espaços, nos quais, transito para criar as *fotocenas*. A cidade de Brasília opera em mim como um lugar afetivo e imagético, por meio, de sua arquitetura modernista.

Em seu livro *Arquitetura de Brasília* (2012, p. 23), Eduardo Rossetti aponta na concepção arquitetônica da cidade um “controle plástico, formal e simbólico do projeto urbanístico/arquitetônico de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer”. Segundo Rossetti, Brasília é um artefato humano, técnico, social, cultural e político complexo, a partir de um arcabouço urbano excepcional e que abriga alguns tipos de arquitetura.

A arquitetura de Brasília está atrelada a um projeto urbanístico que dialogava, à sua época, com o modernismo apresentado por Le Corbusier, assim como, com soluções técnicas, processos construtivos e soluções espaciais criativas. É importante salientar que esse processo de construção é coletivo, colaborativo, e que diz muito do que somos hoje, enquanto legado histórico, cultural e arquitetônico.

Brasília, cidade tombada primeiro pela Unesco em 1987, e posteriormente pelo IPHAN em 1992, abriga em sua identidade uma mescla de cidade cosmopolita e a imensidão desértica do cerrado do Planalto Central, com sua linha do horizonte a apresentar um céu que é singular.

Os edifícios foram pensados articulando-se aos espaços da cidade. A legibilidade da estrutura do edifício é a expressão dos seus materiais construtivos. A estética desses edifícios era correlata à produção industrial vigente: planta livre, estruturas de concreto e/ou aço, paredes comuns e a solução das janelas, nas quais se valorizava o uso de vidro, assim como, elementos vazados, os maravilhosos cobogós, as pastilhas de vidro, granilite, azulejaria e pisos cerâmicos.

Tais elementos construtivos são a definição da linguagem de uma arquitetura moderna e brasileira. Por isso, como já destacado acima, vale lembrar a influência da

visita de Le Corbusier ao país em 1929 e 1936. Essa influência é percebida na valorização das formas geométricas puras, nos “volumes articulados com predomínio da ortogonalidade em sua composição volumétrica” (ROSSETTI, 2012, p. 27).

Segundo Rossetti (2012), Lúcio Costa concebeu quatro escalas para falar da arquitetura brasileira: monumental, gregária, residencial e bucólica. O autor, entretanto, apresenta em seu livro cinco escalas: **1. arquitetura provisória** - construções para implantação das construções futuras na capital federal, não existem mais e possuem um valor histórico na formação da identidade da cidade, temos ciência da arquitetura provisória, por meio, de fotografias, vídeos e relatos, tal arquitetura permanece viva na memória daqueles pioneiros que colaboram na construção da cidade; **2. arquitetura monumental:** a escala da construção desta arquitetura é monumental, apresenta o caráter representativo do Governo Federal, é a produção arquitetônica mais notória e reconhecida, possui uma enorme carga simbólica de representação dos Poderes executivo, legislativo e judiciário; **3. arquitetura residencial:** a escala residencial é icônica, pois, nos apresenta as superquadras do Plano Piloto, existe um contraponto a escala urbanística e destaca-se a especificidade dos modos de vida modernos; **4. arquitetura do cotidiano:** se relaciona com os usos cotidianos da cidade, é a arquitetura vinculada às rotinas e ao cotidiano, é a representação do uso da cidade comum, ordinário, que não é singular, tampouco monumental, vale salientar que a arquitetura do cotidiano dialoga com a estrutura da cidade, com os materiais construtivos, com a expressividade plástica dos materiais, com a fenestração de todos os dispositivos de janelas da cidade, a integração com as obras de arte da cidade, a relação dos edifícios com as paisagens, as dimensões, proporções, qualidade de iluminação dos ambientes, as relações espaciais, os espaços criados pelo uso cotidiano da cidade; **5. arquitetura representativa:** corresponde a um outro conjunto de edifícios governamentais que são importantes para o funcionamento da cidade por suas atividades de representatividade, mas que não possuem o mesmo nível de representação simbólica, nem toda arquitetura representativa é monumental.

As produções das séries criadas por mim transitam pelos 5 tipos de arquitetura brasileira propostos por Rossetti. A série *Bolinhas* ocupa-se da arquitetura monumental. A série *Sobre sombrinhas e galochas* ocupa-se da arquitetura representativa que, contudo, em virtude da falta de políticas públicas, está abandonada e em ruínas. A série *Ela sonha com scarpins* e *Copo sujo* ocupam-se da arquitetura cotidiana e esquecida de espaços que não criam identificação imediata com cartões postais.

Nasci no Rio de Janeiro em 1973, perdi meu pai, delegado da polícia civil, em 1979 em decorrência de um câncer no fígado que o matou em 9 meses. Lembro do meu pai até hoje. Lembro-me de duas doses de conhaque depois dos plantões, lembro do carinho imenso que ele tinha por minha mãe, uma jovem estonteante. Lembro da família indo para cidade Pedra de Guaratiba, uma cidadezinha litorânea, para que minha mãe pudesse cuidar do meu pai durante a doença.

O câncer o sucumbiu e minha mãe, linda e apaixonante, precisou ser uma forte mulher em um corpo de modelo, capa de revista. Sua independência financeira havia sido interrompida quando parou de trabalhar para agradar meu pai. Dez anos depois, ele estava morto, e ela sem trabalho, com uma filha de 6 anos e outra de 1 ano e meio de idade.

Três ou quatro anos depois do falecimento do meu pai, minha mãe encontrou um novo amor e nos mudamos da cidade maravilhosa para a terra da garoa e do trabalho farto. Em São Paulo, me tornei mulher, militante, destarte, aos 19 anos estava perdida quanto ao que fazer na universidade. Eu apenas tinha a obrigação de entrar em uma Federal, afinal era uma orientação materna. Essa orientação me levou à Belo Horizonte, onde abandonei a militância política e comecei meus estudos em teatro. Três anos depois de minha chegada em Belo Horizonte, o amor me trouxe a Brasília e eu me fiz atriz no Esquadrão da Vida, no longo bacharelado da Universidade de Brasília e na Mundin companhia de Teatro.

Esse breve retrocesso confessional, narrativo, afetivo e familiar é parte de *Ela sonha com scarpins* (2018), durante o processo da dissertação fazendo parte de um grande coro de mestrandos e doutorandos, me separei de um grande amor, depois de 21 anos e 9 meses. Os últimos anos apresentaram altos e baixos, e, hoje, percebo que não notava, o quão mal estava. Hoje, só tenho, depois da dor, de me sentir incapaz de ter um casamento para sempre, (sempre achei que casamentos fossem para sempre) a certeza de que o meu casamento não era para sempre.

Percebo que *Ela sonha com scarpins* (2018) é uma encenação fotográfica que fala de mim, (talvez todos os trabalhos artísticos falem de seus criadores) mas aqui sinto que falar da encenação, de seus diversos clichês de mulher linda, sensual, poderosa, no alto dos seus scarpins, de muitas cores, é falar de desejos e de imagens oníricas.

Eu e o meu duplo, minha amiga e parceira Ana Barbara, encenamos esse feminino que cuida e que abarca essa tentativa melancólica minha de lidar com a dor, com a saudade, com a minha passionalidade e meu amor por ser quem eu sou, de como o fato

de ser atriz pode criar outros lugares de discurso imagético, nos quais, as *fotocenas* ocupam um lugar de angústia, de vida e de amor.

Meu corpo em *Ela sonha com scarpins* está em lugar que os detalhes encantatórios não são revelados de modo escancarado. São sempre *frames*, pedaços, detalhes sutis do feminino, da invenção desse feminino, que eu me divirto em fingir ser.

Crio, para a *fotocena*, uma Ana que não é Paula ou uma Paula que não é Ana. Mais uma mulher que se esconde em seus encantos, em seus desejos e fetiches, em suas angústias e melancolias. A nostalgia de uma juventude na qual a feminilidade não deveria estar a serviço de outro ser humano, apenas a serviço dessa personagem que já foi jovem, que hoje se sente extremamente jovem, mas cujas marcas no pescoço, as peles molinhas do braço afirmam que esse corpo envelheceu. Embora a mente dessa personagem apenas cresça com a maturidade e viva fantasiosamente, e ilusoriamente toda a falácia de se pensar e falar merda.

Ela está preparada, tanto quanto é preciso, para camuflar o contexto também. Essa liberdade em relação às restrições a que o mentiroso tem de se submeter não significa necessariamente que sua tarefa seja mais fácil que a dele. Porém a forma de criatividade na qual se fia é menos analítica e refletida do que aquela mobilizada na mentira; é mais extensa e independente, com oportunidades mais amplas para a improvisação, a nuance do jogo imaginativo. Isso é menos uma questão de habilidade que de arte. Daí o conceito familiar do “artista de merda”. (...) O que o falar merda deturpa, essencialmente, não é o estado de coisas ao qual se refere - que a mentira deturpa por ser falso - nem as crenças do falante em relação a esse estado de coisas. Uma vez que falar merda não envolve falsidade, difere das mentiras em seu intento deturpador. O falador de merda pode não nos enganar, ou nem ao menos querer fazê-lo, sobre os fatos ou sua interpretação deles. É sobre sua intenção que ele tenta necessariamente nos enganar (FRANKFURT, 2005, pp, 55-56).

As *fotocenas* em *Ela sonha com scarpins - variação em azul* n. 9 é essa aparição de um clichê, do espaço do *kitsch* e da película de Pedro Almodóvar no meu inconsciente que se expõe, por meio das *fotocenas*, desejos de beleza, de sensualidade em oposição a uma superficial ideia de pornografia. Uma encenação dessa personagem que se sente poderosa ao usar um scarpin azul marinho.

*Ela sonha com scarpins* apresenta aos seus espectadores: nostalgia, angústia e melancolia de um devir, do que estar por acontecer, com essa delicada personagem feminina, que nunca aparece totalmente exposta aos nossos olhos.



Figura 34: Ana Paula Barbosa e Petrus Barros. *Ela sonha com scarpins - variações em azul n. 9.* 2018



Figura 35: Ana Paula Barbosa e Petrus Barros. *Ela sonha com scarpins - variações em vermelho n.7.* 2018

Essa personagem interpretada por mim se encaixaria perfeitamente em uma capa de CD ou vinil de uma banda dos anos 90 do *rock and roll* brasileiro. A ferrugem do carro queimado, a saia rendada preta, scarpin vermelho que quase desapareceu no matagal e a vontade da personagem de sumir para algum lugar, criam, conforme a intensidade do enquadramento e iluminação dos elementos constituintes da imagem, uma encenação fotográfica na qual o roteirista se depara com o inusitado.



Figura 36: Ana Paula Barbosa e Petrus Barros. *Ela sonha com scarpins - variações em vermelho n.9*. 2018

Quando criei essa sequência de *fotocenas* com o scarpin vermelho, (os detalhes das rachaduras do asfalto são colaboração do olhar sensível de Petrus Barros), eu imediatamente associei a outra obra de David Lynch - *Twin Peaks* (1991), série televisiva americana, na qual a personagem Laura Palmer é assassinada. As tomadas, os enquadramentos propostos por Lynch foram combustível inconsciente para a criação dessa variação em vermelho da série *Ela sonha com scarpins*.



Figura 37: Ana Paula Barbosa e Petrus Barros. *Ela sonha com scarpins - variações em vermelho n. 1.* 2018



Figura 38: Ana Paula Barbosa e Petrus Barros. *Ela sonha com scarpins - variações em vermelho n. 11.* 2018



Figura 39: Ana Paula Barbosa e Petrus Barros. *Ela sonha com scarpins - variações em vermelho n. 17*. 2018

A expressão nostalgia no presente trabalho é entendida como um espaço para empatia com imagens, cenas, situações de uma saudade preenchida por carnalidade, por vida e por amor.

### 3.5- Copo sujo e a cachaça que povoa o imaginário feminino

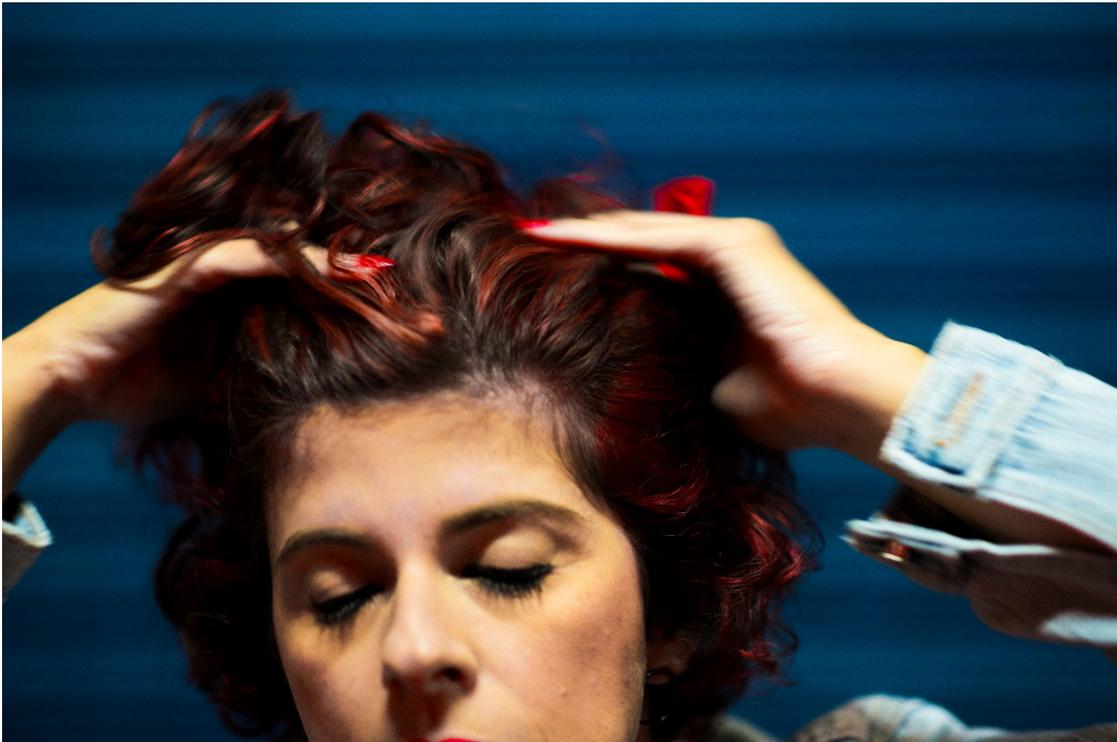


Figura 40: Ana Paula Barbosa e Lucas Las Casas. *Copo sujo n. 87*. 2018

(...) eu sou uma gaivota... Não, não é isso. Eu sou uma atriz. É isto! (Ouve o riso de Arkádina e Trigórin, põe-se à escuta, em seguida corre até a porta da esquerda e olha pelo buraco da fechadura) Ele também está aqui... (Volta para perto de Trepliov) Ora... Não é nada... Sim... Ele não acreditava no teatro, sempre ria dos meus sonhos, e assim, pouco a pouco, eu também fui deixando de acreditar e caí num desânimo... E então vieram as aflições do amor, os ciúmes, os receios incessantes com o bebê... Eu me tornei mesquinha, fútil, representava de forma leviana... não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco, não dominava a minha voz. Você nem pode imaginar o que é isso, um ator perceber que está representando pessimamente. Eu sou uma gaivota. Não, não é isso... Lembra que você matou uma gaivota com um tiro? Um homem chegou por acaso, viu uma gaivota e, por pura falta do que fazer, matou a gaivota.... O tema para um pequeno conto. Mas não é isso... (esfrega a testa com a mão) Do que eu estava falando?... Falava sobre o teatro. Agora não sou mais assim... Sou uma atriz de verdade, represento com satisfação, com entusiasmo, uma embriaguez me domina no palco e eu me sinto linda. Agora enquanto estou aqui, caminho o tempo todo, caminho e penso, o tempo todo, caminho e sinto que meu espírito se torna mais forte a cada dia... Agora eu sei, Kóstia, agora eu compreendo que no nosso trabalho, representando no palco ou escrevendo, o que importa não é a glória, não é o esplendor, não é aquilo com que eu tanto sonhava, mas sim a capacidade de suportar. Aprenda a carregar a sua cruz e acredite. Eu acredito e, assim, nem sofro tanto e, quando penso na minha vocação, não sinto medo da vida (TCHEKOV, 2004, pp. 96 e 97).

A proposição fotográfica *Copo sujo* (2018), concebida e interpretada por mim e fotografada e manipulada digitalmente por Lucas Las Casas, apresenta uma experiência com os clichês dos típicos bares brasileiros conhecidos como *copo sujo* e uma inferência a arquétipos femininos de mulheres sensuais. Ao criar a série com o artista Lucas Las Casas, este rapidamente fez referência à película fílmica *Cidade dos Sonhos* (2001) de David Lynch. Assisti ao filme *Cidades dos Sonhos* à época de sua estreia, tenho uma enorme empatia pelo trabalho de Lynch, principalmente, por sua obra *Twin Peaks* (1991).

Na proposição da série *Copo sujo* (2018) trabalhamos intencionalmente a personagem criada por mim. Em sua composição cênica, apresentava-se um elemento recorrente à minha produção poética que é a utilização do vermelho. Pinte os cabelos de vermelho, as unhas postiças eram vermelhas, continuando o uso dos scarpins que também eram vermelhos.

A personagem que povoa o meu imaginário é vulgar, a antítese de uma mulher pudica na construção de sua sensualidade. A ideia do copo sujo, da cachaça no copo americano usado para a série, os clichês repetidos em vermelho complementam a encenação da série. A porta de loja em azul, curiosamente se aproxima da paleta de cor de *Cidade dos Sonhos*, pois possuem as duas cores como prerrogativa: o vermelho e o azul.

A série *Copo sujo* é uma forma de expurgação, de todo o meu intento em controlar a intensidade, a melancolia e a nostalgia que são tão característicos a minha personalidade. O interessante é que ao construir a *fotocena* apresento de modo ficcional e ilusório como no sonho premente na película de David Lynch.

Apresento outros elementos que povoam o meu imaginário: os clichês femininos que tanto gosto e utilizo nas séries fotográficas criadas por mim. Aqui se mostram, de modo vigoroso, ideias recorrentes sobre sensualidade, sobre melancolia, sobre dor, sobre as *femme fatale* típicas de películas cinematográficas, as quais são colocadas de modo visceral na produção de *Copo sujo* (2018).

Como se tudo aquilo sempre estivesse na minha própria percepção, enquanto atriz e artista, mas que sempre tentasse disfarçar. Ao produzir a série, tudo vem à tona, como se o clichê de *sex symbol* tão caro às atrizes *holliwodianas* dos anos 60 sempre estivesse me rondando e me questionando.

As séries produzidas por mim levantam o feminino de modo a abarcar os clichês e as situações piegas de modo melodramático, fazendo inferência à época em que eu

trabalhei como assistente de direção de ópera do diretor Francisco Frias, na qual, possuía uma imensa proximidade com determinadas personagens burlescas.

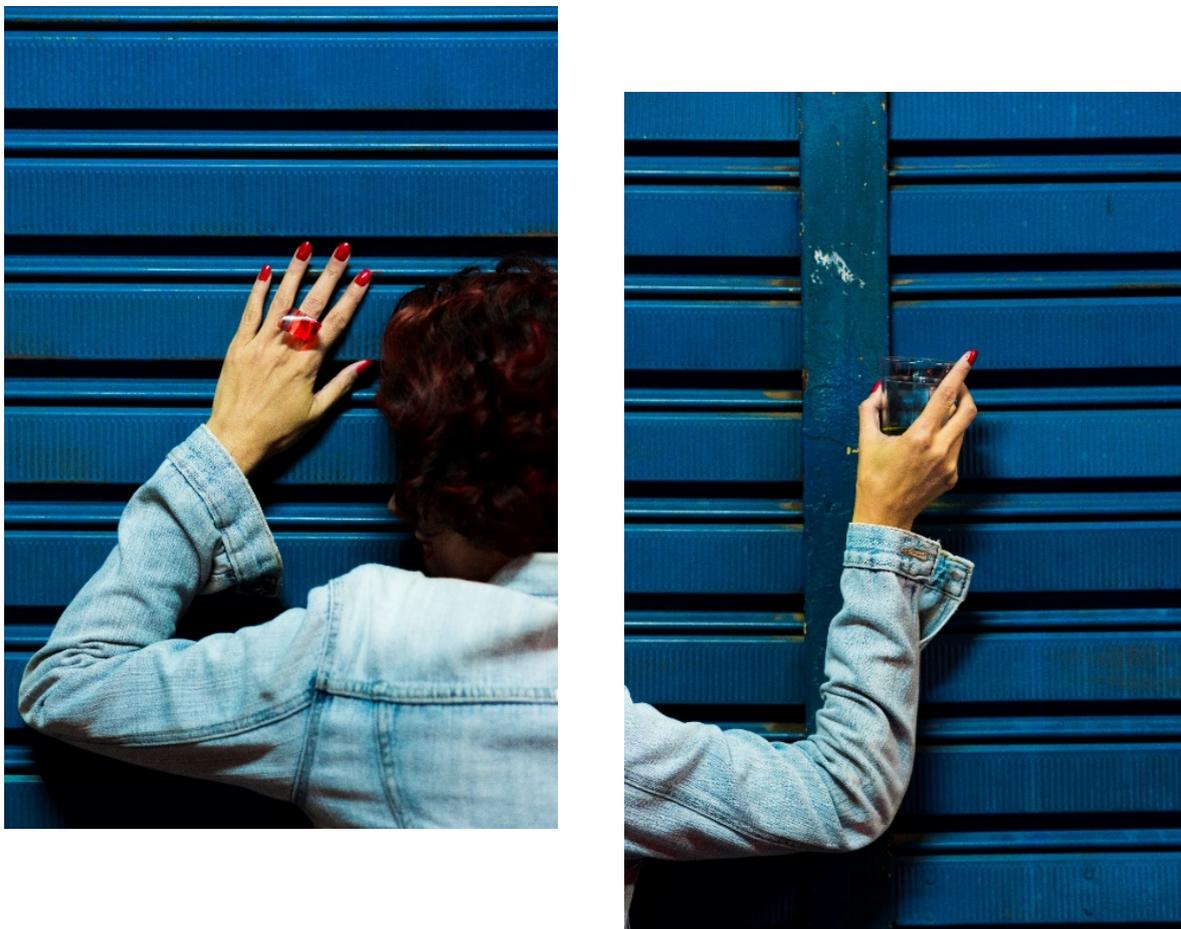


Figura 41: Ana Paula Barbosa e Lucas Las Casas. *Copo sujo nº 3*. 2018

No díptico *Copo sujo nº 3*, apresento essa personagem meio puta, meio garota de programa, com elementos que por si só se apresentam de modo estereotipado: as unhas postiças vermelhas, o copo americano de cachaça, as luzes vermelhas no cabelo, especialmente feitas para a série.

No bar em que fotografamos, tivemos o congraçamento de acharmos esse portão de metal típico do comércio brasileiro pintado de azul. Utilizamos o *photoshop* para fazermos a saturação do vermelho e do azul de ambas as fotografias, outro detalhe claro a essas *fotocenas* e é uma característica determinante de *Ela sonha com scarpins* e *Copo sujo*. De modo intencional, apresento fragmentos dessas personagens arquétipicas de um determinado feminino, assim como a fotografia da série *Bolinhas* (2008) em que corto a cabeça das personagens, em determinadas proposições deixo que o espectador apenas

anteveja pedaços de mim interpretando clichês comuns aos filmes cinematográficos e as peças icônicas do teatro ocidental moderno.

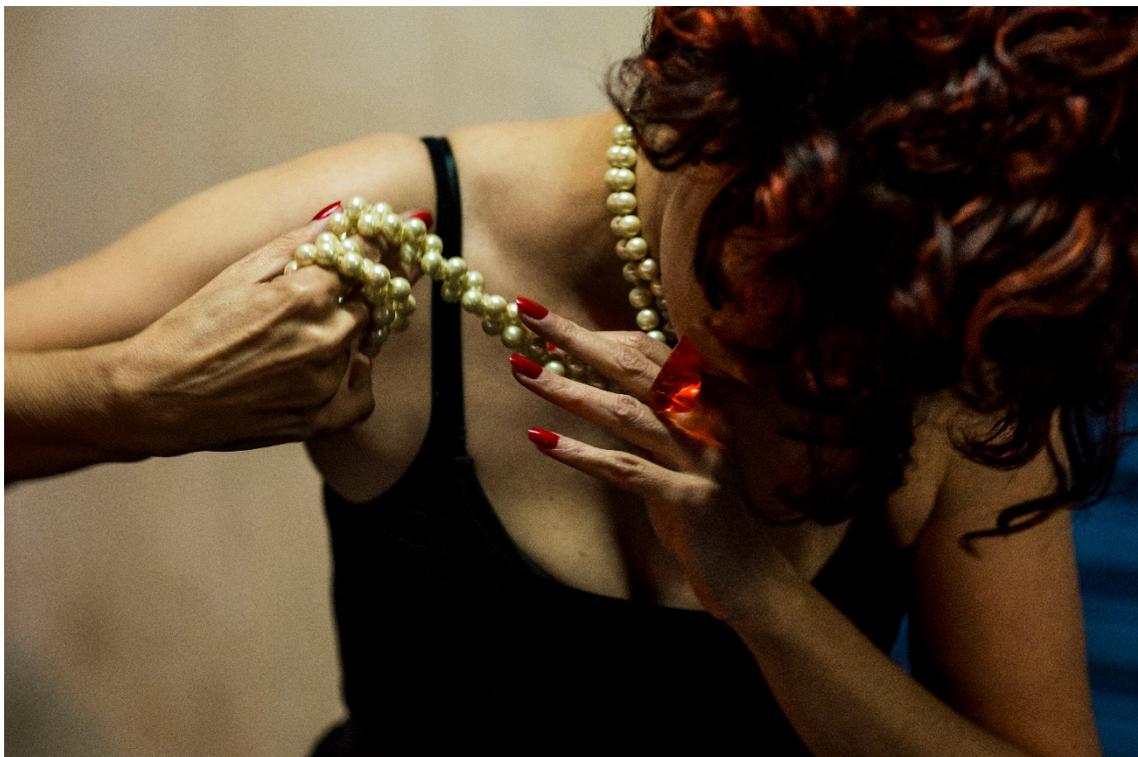


Figura 42: Ana Paula Barbosa e Lucas Las Casas. *Copo sujo n° 27*. 2018

Em troca da felicidade de ser uma escritora ou uma atriz, eu suportaria o desprezo dos meus conhecidos, a penúria, as decepções, eu moraria num sótão, só comeria pão de centeio, suportaria a insatisfação comigo mesma, sofreria com a consciência das minhas imperfeições, mas em compensação eu exigiria para mim a glória... a glória autêntica, estrondosa... (Esconde o rosto nas mãos) Minha cabeça está rodando .... Ah! (TCHEKOV, 2004, p 50).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase toda fotografia doméstica é encenação: “Não se mexa mais, aproxime-se”.  
(François Soulages)

As ponderações que apontam para o fim da presente dissertação se encaminham para lugares, espaços, *fotocenas* que já estavam traçados muito antes da dissertação estar esboçada e escrita.

O capítulo 1 apresentou as formulações conceituais importantes para o tracejado do neologismo *fotocena*. Analisamos como a estética do *isto foi encenado*, de François Soulages (2010), veio ao encontro da proposição da presente dissertação. A fotografia encenada analisada sob a perspectiva do *isto foi encenado* evidenciou, entre outros, o caráter subjetivo, imaginário e teatralizante da produção fotográfica.

A apresentação da fotografia encenada, sob a prerrogativa de Soulages, foi fundamental para que não apontássemos a *fotocena* como uma hipótese criada por mim e sim um neologismo sobre a estética e o conceito formulado pelo autor. A fotografia encenada foi o combustível para que toda a dissertação se estabelecesse neste campo bem delimitado da pesquisa: a fotografia artística.

Outro tema muito caro à dissertação também foi analisado: o clichê. A partir das prerrogativas do autor Macluhan (1973), entendemos o clichê como mostra de uma sociedade, como matéria primária para se constituir identidade: o clichê nos apresenta o caráter encantatório de toda atividade cultural que se utilize desse recurso.

O *punctum*, conceito barthesiano (2008), foi esmiuçado e complexizado a partir das premissas levantadas na dissertação e da hipótese de que o artista pode criar o *punctum* de modo consciente. Refletimos que fabricando as *fotocenas* o artista consegue elaborar a forma, o *modus operandi* da recepção fotográfica, pois ele formulou narrativa, *mise-èn-scene*, indumentária, adereços de cena e espaço arquitetônico.

As inferências de Fontcuberta(2007) e Flusser (1997) nos levaram a questionamentos sobre como a fotografia pode ser manipulada, indicando como situações complexas e polêmicas acerca desta nos levam a incursões sobre seu *status quo*.

As formulações de *mimesis* de Tatarkiewicz (2006), apontadas pelo autor, foram imprescindíveis para que conseguíssemos esmiuçar a relação da *mimesis* com o conceito de ficção formulado por Saer (2002) e refletido por Iser (2013). A *mimesis* é entendida como um lugar de reflexão sobre a imitação da natureza ou da vida como ela é e a ficção como espaço do fingir.

As proposições fotográficas analisadas das (os) artistas e das minhas séries nos mostraram a recorrência da imagem fotográfica em nos contar uma *istoria*, portanto, uma narrativa. Sabemos que os apontamentos sobre a narrativa ainda têm um longo percurso para ser traçado na minha vida como pesquisadora, refletindo sobre como a narrativa literária entrecorta a narrativa visual e vice-versa.

Finalizando o primeiro capítulo, referendamos que as *fotocenas* não são registro de performance e sim a formulação de uma encenação para ser fotografada.

O capítulo 2 da presente dissertação nos apresentou o espaço do encantamento, da felicidade de se analisar obras de arte sob a prerrogativa de trabalhos sobre o feminino ou trabalhos realizados por artistas mulheres. Na dissertação, com exceção do trabalho de Jeff Wall (1946), apresentam-se análises de trabalhos ligados ao feminino ou realizados por mulheres, configurando o recorte de gênero desta pesquisa.

A artista Cindy Sherman (1954) na série analisada na dissertação nos apresentou os clichês e arquétipos sobre o feminino de personagens hollywoodianos. Sophie Calle (1953) em suas proposições criava um imbricamento entre imagem e narrativa, nos fazendo refletir sobre as possibilidades da confessionalidade.

Jeff Wall (1946) nos mostrou o *tromp l'oil* como um lugar de ilusão e de paródia. Karen Knorr (1954) nos encantou com suas séries que proporcionam clichês muito bem delimitados de tipos sociais distintos da sociedade londrina nas décadas finais do século XX.

Sandy Sklogund (1946) ofereceu-nos uma trajetória diversa e multifacetada nas séries estudadas, tendo sempre como parâmetros em comum a plasticidade e o rigor formal dos elementos visuais de suas *fotocenas*.

As artistas Elinor Carucci (1971) e Ruth Sousa (1982) trazem produções distantes esteticamente, contudo são artistas que apontam para um lugar contemporâneo em suas *fotocenas*. Suas obras nos revelam empatia com aquilo que é ordinário.

Eillen Cowin (1946) nos encantou com uma proximidade forte com a estética fílmica ou teatral em suas produções. A análise de suas obras sempre me levou a lugares como o *teatro de vaudeville* ou uma película fílmica de suspense.

A análise das séries fotográficas destas(es) artistas demonstraram como o neologismo *fotocena*, isto é, a fotografia encenada, pode se evidenciar em produções fotográficas tão diferentes entre si, tendo a encenação sempre como prerrogativa em sua concretude enquanto fotografia de arte.

No capítulo 3 analisamos quatro séries fotográficas criadas por mim em parceria com outros fotógrafos e intérpretes. Nas séries *Bolinhas (2008)*, *Sobre sombrinhas e galochas (2017)*, *Ela usa scarpins (2018)* e *Copo sujo (2018)*, as *fotocenas* apontam para encenações fotográficas nas quais o feminino, o clichê e a arquitetura de Brasília são elementos constituintes das proposições. O encantamento e a empatia com as séries se estabelece quando o clichê provoca-nos reconhecimento e a identificação com aquilo que é fotografado, causando-nos empatia.

A presente dissertação é uma provocação quanto à possibilidade de encenação em todas ou quaisquer tipos de fotografia, como já prenuncia François Soulages (2010) com a estética do *isto foi encenado*. O que antevejo para pesquisas posteriores é como determinadas encenações se utilizam dos clichês para inventar as *fotocenas* e como essas obras estão em contato com a memória afetiva e inconsciente dos artistas que as inventam.

Chego às considerações finais ciente de que ainda há muito a se formular e a se construir: em nível de elaboração conceitual e teórica, em nível de análise das produções artísticas das (os) artistas aqui apresentados e também em minha própria produção artística. Nesse sentido, a intenção é continuar o percurso de pesquisa, achar, descobrir outros apontamentos de lacunas que se apresentam aqui; situações, elocubrações, conceitos que não foram discutidos ou problematizados.

## REFERÊNCIAS

- AGRA, S.; FIGUEIREDO JÚNIOR P.M. Série fotográfica: compreendendo suas formas de produção através da obra de Duane Michals. **Temática**, ano X, n. 06, 2014. Disponível em: <[http://www.insite.pro.br/2014/Junho/serie\\_fotografica\\_duanemichals.pdf](http://www.insite.pro.br/2014/Junho/serie_fotografica_duanemichals.pdf)>. Acesso em: 13/07/2017.
- ANDERSEN, Hans Christian Andersen. **Contos e Histórias**. São Paulo: Landy, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da Desaparição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 11<sup>a</sup> reimpressão, 2008.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CALLE, Sophie. **Histórias reais**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.
- CANONGIA, Ligia, PERES, Adon, **Meias verdades – catálogo**. Rio de Janeiro: Tisara, 2009.
- COWIN, Eileen. **Selected work**. Disponível em: <<http://www.eileencowin.com/>>. Acesso em: 17/07/17.
- DABIN, Véronique and DURAND Régis. **Cindy Sherman**. Paris: Jeu de Paume, 2006.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, 12 ed. São Paulo: Papyrus, 2009.
- DURANT, Mark Alice. **Eileen Cowin**. Disponível em: <<https://saint-lucy.com/essays/eileen-cowin-and-the-domain-of-gestures>>. Acesso em: 13/07/2017.
- \_\_\_\_\_. Elinor Carucci's theater of everyday life. **Dear Dave, Magazine**, n. 24. Disponível em: <<https://saint-lucy.com/essays/elinor-caruccis-theater-of-everyday-life/>>. Acesso em: 14/07/2017.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Kitsch**. Disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3798/kitsch>>. Acesso em  
01/07/2018.

EXPÓSITO, Alberto Martín. O tempo suspenso. Fotografia e relato. **Revista Studium**, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>>. Acesso em:  
12/07/2008.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wupertal: Repetição e Transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?** São Paulo: Martins Pena, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia: Para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FO, Dario, RAME, Franca. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Senac, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: Fotografia e Verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

FRANKFURT, Harry G. **Sobre falar merda**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005.

FRIEDMAN, Norman. **O Ponto de vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/revusp/rt/captureCite/33195/35933>>. Acesso em:  
24/06/2017.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.

JAPIASSU, Ricardo. **A linguagem teatral na escola**. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

KNOOR, Karen. **Belgravia (1979 – 1981)**. Disponível em:  
<<http://karenknorr.com/photography/belgravia/>>. Acesso em: 12/07/2017.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; MEATYARD, Christopher; ROEGIERS, Patrick. **Theatre des Realites**. França: Metz pour la Photographie, 1986.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

MCLUHAN, Marshan; WATSON, Wilfred. **Do clichê ao arquétipo**. Rio de Janeiro: Record, 1973.

- MELIN, Regina. **Formas distendidas de performance**. In: Arte em Pesquisa: especificidades. 13º ENCONTRO DA ANPAP, Brasília, 2004. Anais ANPAP.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. **Introdução aos estudos da narrativa**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/115555/Int.%20Estudos%20da%20narrativa.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 27/06/2017.
- ROSSETTI, Eduardo Pierotti. **Arquiteturas de Brasília**. Distrito Federal: Terceiro Setor, 2012.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dez., 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/download/12157/8812>>. Acesso em: 12/07/2017.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SHERMAN, Cindy. **The complete Untitled Film Stills**. 2 ed. New York: The Museum of Modern Art, 2009.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: Perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.
- SOUSA, Ruth. **Fazendo a memória performar: uma reflexão sobre a fotografia em Variações em Azul**. 2008. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- SOUSA, Ruth. **Made-up Memories Corp©: A ficção como estratégia na construção de lembranças inventadas**. 2013. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) Instituto de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre
- SOUZA, E.; TOUTAIN, L. N. B. O. **Teoria de roland barthes e a análise da imagem no contexto da ciência da informação: estudo das fotonovelas das décadas de 1960-1980**. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, v. 15, 2014.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **História de seis ideias**. 8 ed. Madrid: Metrópolis, 2016.
- TCHECHOV, Anton. **A Gaiivota**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- WALL, Jeff. **A view from an apartment (2004-5)**. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219>>. Acesso em: 13/07/17.