

A relação da fotografia com o teatro e a poesia

The relationship between photography, theatre and poetry

Fábio d'Abadia de Sousa

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

(dabadia@mail.uft.edu.br)

Resumo:

Neste texto, discutimos alguns dos principais aspectos que fazem com que a fotografia seja considerada uma forma de arte. Partimos de um estudo comparado, para nos determos em aspectos técnicos e filosóficos que sugerem uma aproximação da fotografia com o teatro e a poesia. Se todas as artes representam elementos da realidade, a fotografia e o teatro parecem ir além, pois eles criam cenas e cenários que coloquem o espectador diante de um palco no qual os dramas, tragédias e comédias se desenvolvem de maneira talvez mais convincente.

Palavras-Chave: Fotografia, Teatro, Arte, Estudo comparado.

Abstract:

In this text, we discuss some aspects that allows photography to be considered a form of art. We perform a comparative study journey to emphasize some techniques and philosophical elements that enables us to suggest an approximation between photography, poetry and theater. If the all the arts represent elements of reality, photography and theater seem to go farther, as they create scenes and sceneries that put the spectators in front of a stage upon which dramas, tragedies and comedies are developed in a more convincing way.

Keywords: Photography, Theater, Art, Comparative study.

Ao iniciarmos a nossa discussão, gostaríamos de deixar bem claro que a modalidade artística mais próxima da fotografia é o cinema. Aliás, o cinema é, na verdade, uma sequência de fotografias - a uma velocidade de 24 fotos por segundo - acrescidas de som. A relação siamesa entre fotografia e cinema é tão evidente, que resolvemos fazer uma discussão menos óbvia. Não que este assunto não mereça ser discutido à exaustão, mas a nossa proposta, deliberadamente, é outra. Queremos analisar a

relação entre a fotografia parada e (*still photography*) a poesia e a cena teatral. O quanto uma fotografia se aproxima uma cena montada no palco ou de um poema? Este é o nosso objetivo.

Em 1939, a França anunciou para o mundo que um de seus cidadãos, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) havia inventado o daguerreótipo, ou seja, a fotografia. O processo, que, a princípio homenageava criador, logo foi aperfeiçoado por outros inventores, como o inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), e, posteriormente, adquiriu-se o nome que conhecemos hoje, de origem grega, que é a soma das palavras *foto* (luz) e *graphein* (escrever, gravar). Foi uma das invenções mais celebradas pela humanidade. A partir dessa época, passou a existir um processo químico-físico-mecânico (junção de um aparelho que “apreendia a realidade visível” e de produtos químicos que revelavam e fixavam o que foi captado) eternizava a imagem das pessoas! A morte nunca mais seria a mesmo! É claro, ninguém deixou de morrer ou passou a viver mais tempo, mas o esquecimento absoluto das feições de um ser após o seu falecimento foi superado!

A invenção da fotografia significou, de fato, uma vitória extraordinária contra o desaparecimento das feições de uma pessoa após a sua morte! Mas, junto aos artistas, principalmente pintores, desencadeou-se uma revolta contra a nova tecnologia e eles passaram, assim, a liderar uma espécie de *lobby* para que a fotografia jamais conquistasse o estatuto de arte!

Alguns artistas consideravam a fotografia uma concorrente desleal da pintura. Isso ocorreu principalmente por causa de capacidade da imagem técnica de apreender o real de forma mais convincente. Vinte anos após a invenção oficial da fotografia, coube ao poeta Charles Baudelaire, um dos inauguradores da poesia moderna, uma das manifestações mais contundentes contra a nova possibilidade de expressão humana, que ele considerava capaz de corromper formas consagradas de arte:

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É, portanto, necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. [...] Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma

desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós (BAUDELAIRE, 1859, *Apud* DUBOIS, 2001, p. 29).

O grande temor de Baudelaire, de que a fotografia invadisse “o domínio do impalpável e do imaginário” não tardou a tornar-se realidade. A condenação da fotografia em nome da “imaginação criadora”, como no texto de Baudelaire, é um lugar-comum encontrado, segundo Shaeffer (1996, p. 175), em diversos textos críticos da segunda metade do século XIX. “O interesse real das teses de Baudelaire deve-se ao fato de que mostram claramente que a teoria da reprodução faz parte da ideologia romântica: a reprodução é a forma decaída da apresentação simbólica”. Conforme explica Moisés (1966, p. 29), toda arte, literária ou não, é simbólica por excelência, o que significa que corresponde a uma representação simbólica, ou seja, expressa em símbolos, da realidade.

Com a invenção da fotografia, os pintores, segundo lembra Ribon (1991), puderam distanciar-se de um mimetismo que julgavam estéril. Mas a polêmica que se desenvolveu ao longo do século XIX, entre pintores e fotógrafos, quanto ao valor artístico de suas respectivas obras, foi, segundo Benjamin (1975, p. 20 e 21), uma discussão em torno de um falso problema. “Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte”.

Talvez possamos, a partir do pensamento de Benjamin, afirmar que a fotografia liberou rodas as outras artes de um compromisso rigoroso com a realidade, para que pudessem explorar aspectos aquém e além do real. Em maio de 2024, tivemos um exemplo que ilustra bem esta situação, que foi a divulgação do retrato oficial do Rei Charles III, feito pelo pintor Jonathan Yeo. Trata-se de uma imagem em que o Rei aparece em um traje vermelho a encostar as mãos numa espada com a ponta apoiada no chão. O que chama mais a atenção na imagem é que o fundo é mais ou menos das mesmas cores do traje real: fortes tons de vermelho que se misturam de maneira desarmoniosa e que parecem tragar o rei, que mostra com nitidez apenas o rosto e as mãos, como se estivesse quase a se afogar no cenário turbulento e que lembra sangue. No meio do aparente caos, uma borboleta aparece suavemente pousada num

dos ombros de Charles. A imagem, que recebeu enormes críticas negativas na imprensa, principalmente por parte de súditos, consegue talvez metaforizar o verdadeiro significado do que é ser um rei, algo que uma fotografia provavelmente não teria êxito em fazer. Isso não significa que uma fotografia é rigorosamente comprometida com a realidade, muito pelo contrário! Mostrar o verdadeiro real é uma das tarefas menos exitosas de uma fotografia. E este é dos principais aspectos principais que abrem as portas do mundo das artes para a fotografia.

E para entender melhor que posição a fotografia ocupa entre as artes é preciso, primeiro, refutar a crença de que seria a pintura a manifestação artística mais próxima da imagem técnica.

Um dos principais motivos da fascinação que temos pela fotografia é exatamente esta capacidade que ela tem de transfigurar o real e abrir portas à imaginação. Neste sentido, Wolf (2005, p.23) ressalta que uma das características únicas do ser humano é o poder de tornar presente as coisas ausentes. “Isso é possível através da linguagem ou através da imaginação ou pela criação de imagens. Essas faculdades têm o poder de convocar aquilo que não está e não pode estar presente e de anular a distância espacial ou temporal”.

Talvez seja neste sentido que Susan Sontag (2004), relaciona o etos, o conjunto de valores da fotografia, como mais próximo da poesia moderna do que do etos da pintura:

Enquanto a pintura se tornou cada vez mais conceitual, a poesia (desde Apollinaire, Eliot, Pound e Willian Carlos Williams) definiu-se cada vez mais como uma atividade ligada o visual. (“Não há verdade senão nas coisas”, como declarou Williams). O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura. Ambos supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de elíptico, de acordo com as imperiosas, mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade (SONTAG, 2004, p. 112).

Com mais gente fotografando tudo o tempo todo, o que se observa é que a fotografia começa a se tornar essencial na construção contemporâneas das narrativas de nossas vidas. As nossas histórias estão incompletas sem as fotografias. Não fotografamos mais apenas para colecionar memórias. Fotografamos para contar histórias no nosso dia a dia.

O surgimento da fotografia, segundo explica Fabris (2011, p. 17) propôs uma série de desafios à prática artística tradicional, "desde a redefinição dos conceitos de arte e artista até a disputa de um mercado cada vez mais interessado na verossimilhança que o novo meio podia proporcionar numa escala até então desconhecida". Neste sentido, conforme explica Kossoy (2007, p. 32), toda fotografia resulta de um processo de criação, que resulta numa imagem elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. A partir do exemplo do gênero retrato, Kossoy (2007, p. 42) ressalta que "os retratos são ambíguos, pois o retratado pode *representar* (grifo do autor) determinado papel diante da câmera". Estas observações de Kossoy permitem que possamos relacionar a cena fotográfica à cena teatral. No momento em que nos preparamos para sermos fotografados, seja por nós mesmos ou pelo outro, a máscara do personagem se instala. Conscientemente ou não, as poses, as caras e bocas (e agora os biquinhos que tornam os lábios mais proeminentes e sensuais, bem ao estilo da estrela norteamericana Angelina Jolie) e outros trejeitos e afetações surgem instantaneamente.

Kossoy nos alerta para o fato de que, apesar do seu caráter documental alicerçado em uma realidade concreta e palpável, a fotografia pode, sim, apresentar espectos ficcionais:

Pensamos, aqui, numa natureza ficcional intrínseca à trama fotográfica, que constitui o alicerce cultural, estético e ideológico das manipulações que ocorrem *antes* (finalidade, intenção, concepção), *durante* (elaboração técnica e criativa) e *após* (usos e aplicações) e produção de uma fotografia. Pensamos nas manipulações que desde sempre se fizeram dos fatos, seja nos palcos fotográficos do século XIX, por onde desfilava uma burguesia ansiosa de sua própria representação, seja na página impressa dos periódicos, ao longo do século XX e até o presente. (KOSSOY, p. 54) (grifos do autor).

O fato de mostrar uma realidade aparentemente palpável, concreta, que existiu em algum momento, é talvez o maior trunfo da fotografia. Mas é também a sua maior vulnerabilidade. Isso porque pessoas com os mais diversos interesses se valem da capacidade da fotografia de mostrar a realidade exatamente para criar ficções em cima da crença de que uma imagem fotográfica atesta o acontecimento inequívoco de um fato.

Neste sentido, Barthes (1984) nos alerta para o fato de que não é pela suposta semelhança com a pintura que a fotografia se aproxima da arte, mas pelo teatro. Isso porque a foto só pode significar assumindo uma máscara. “A fotografia da máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar” (BARTHES, 1984, p. 60). Além da máscara, outro liame que une a fotografia ao teatro é, segundo acrescenta Barthes, seria a morte. Isso mesmo!

É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kai indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor da “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 1984, p. 53 e 54).

Pode ser que a relação que Barthes e outros teóricos fazem da fotografia com a morte esteja, principalmente, na constatação de que no momento seguinte ao registro da imagem, o que existe é um passado imutável, mesmo que a foto seja completamente modificada no momento seguinte. Não há ainda e talvez nunca haja um *photoshop* (programa de edição de imagens) que possa repetir um instante que se foi. A foto é sempre o registro eterno de algo que já passou. E isso não é pouco!

Mas é exatamente essa cena teatral eterna o que faz com que a fotografia se aproxime também da poesia, conforme se pode deduzir a partir do pensamento de Otavio Paz (2003). Para este autor, a poesia é algo que nos entra pelos olhos e não pelos ouvidos. “E ademais, lemos para nós mesmos, em silêncio” (PAZ, 2003, p. 117). E o silêncio, segundo Paz, é o que aproxima a poesia do teatro. “Assim, lido em silêncio por um solitário ou escutado e talvez declamado por um grupo, o poema conjura a noção de um teatro. A palavra, a unidade rítmica: a imagem, e o personagem único desse teatro...” (PAZ, 2003, p. 120).

Talvez, por apresentar esta cena imutável, que a fotografia seja algo tão fascinante. O eterno que tocamos por meio dela, na verdade, nos dá um pouco a sensação burlarmos a morte, o maior temor da maioria de nós. Sim, vamos todos morrer em

algum momento! Mas já estamos, de antemão, eternizados em nossas fotografias! E é, talvez, por zombarmos dos deuses - que nos fizeram simples mortais - que fotografamos tanto!

Esta relação mórbida da imagem técnica com a morte também é feita Benjamin (1987), que ressalta que não foi por acaso que o retrato foi principal tema das primeiras fotografias.

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (BENJAMIN, 1987, p. 176).

Se o “homem” se retirou da fotografia, conforme afirma Benjamin, ele está volta como nunca. O retrato, principalmente o autorretrato – o selfie - está de volta como nunca. Quando relacionamos a fotografia à poesia e ao teatro é pelo fato de que ela é capaz, em sua efemeridade, de tocar não só o eterno, mas outras realidades que se manifestam somente na foto. A este respeito, Novaes (2005) explica que a etimologia da palavra “verdade”, *alethéia*, traz em si um conceito imagético:

A *Alethéia* é composta do seu contrário, *lethé*, que quer dizer o obscuro, o oculto, o esquecido (...). Tal como *alethéia*, a palavra imagem nos remete ao universo de luz e sombra ao mesmo tempo: imagem, imaginação, imaginário, fantasia, fantástico, fantasma, todas elas têm uma origem comum (NOVAES, 2005, p.13).

Apesar de parecer amarrada, a um momento eterno, a fotografia está a um passo à frente ou atrás da realidade. Santaella e Nöth (2001) chamam a atenção para o fato de que a fotografia não pode reproduzir o real como ele realmente acontece, mas que ela pode mostrar a realidade como jamais vista:

Sem deixar de estar submetida à aderência tirânica do referente, o real que nela se cola, a fotografia é também capaz de transfigurá-lo. Ela é registro, traço, porém, ao mesmo tempo, capaz de mostrar a realidade como jamais havia sido vista antes. Fotografia é vestígio, mas também revelação. E esse poder revelatório está já inscrito de tal forma na

própria natureza da imagem fotográfica, que basta o flagrante da câmera para que as coisas adquiram um caráter singular, o aspecto diferente que as coisas têm quando fotografadas (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 27)

Os próprios fotógrafos, ao se colocarem diante de suas fotos, segundo nos chama a atenção White (2003), percebem que as suas imagens podem funcionar como espelhos de algum estado ou sentimento interno do expectador. “Acceptan la verdad de que las fotografías actúan como catalizadores y, por lo tanto, son una etapa en el proceso y no un producto terminado. Recuerdan que una imagen mental en el cerebro del espectador es más importante que la fotografía misma” (WHITE, 2003, p. 254 e 255)¹. É principalmente neste sentido que defendemos que a fotografia também é poesia, ou seja, quando ela possibilita a formação de uma imagem mental que vai além da imagem visual. Ao final, o que sobra de uma fotografia para o expectador é uma imagem mental, e ela é o que prevalece, quer o fotógrafo goste ou não. A fotografia não é produto terminado, mas uma etapa. Isso porque a fotografia, conforme explica Krauss (1990, p. 102), promove, aprofunda e encoraja nossa fantasia de relação direta com o real.

A idéia do espelho que se pode atravessar é referendada por Krauss (1990, p. 36), que lembra que a prova fotográfica, por ser ela mesma um espelho, é também o único lugar em que é possível existir uma absoluta simultaneidade entre objeto e sujeito, ou seja, um lugar em que se pode produzir uma duplicação que implica em colisão do espaço. “Portanto define-se aqui a imagem fotográfica como um tipo de espelho logicamente único”.

Em seu texto *Instant poétique et instant métaphysique*, Bachelard (1973, p.224) chama a poesia de uma metafísica instantânea. “La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l’univers et le secret d’une âme, un être et des objets, tout à la fois”². Ao ressaltar que o tempo da imagem poética é o instante, Bachelard deixa claro que a noção de tempo é fundamental na tentativa de compreensão do que seria a poesia. Ele conceitua que

¹ Aceitam a verdade de que as fotografias atuam como catalisadores e, portanto, são uma etapa no processo e não um produto terminado. Lembram que uma imagem mental no cérebro do expectador é mais importante do que a própria fotografia. (Tradução nossa).

² A poesia é uma metafísica instantânea. Em um curto poema, ela deve dar uma visão do universo e do segredo de uma alma, um sujeito e os objetos, tudo ao mesmo tempo. (Tradução nossa).

o tempo na prosa, por exemplo, é horizontal e o tempo da poesia é vertical. O tempo horizontal, o da prosa, é o da linearidade e que permite um entendimento cartesiano da vida. Mas essas regras da prosa são classificadas por Bachelard apenas de meios, meios velhos de se tentar dar ordem às coisas da vida. Além destas características de verticalidade do tempo, o instante poético é cheio de paradoxos típicos da imagem que podem ser observados na simultaneidade. “Essentiellement, l’instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. Dans l’instant passionné du poète, il y a toujours un peu de raison; dans le refus raisonné, il reste toujours en peu de passion” (BACHELARD, 1973, p. 224)³.

Mas a noção de instantaneidade apresentada por Bachelard, ou seja, a capacidade da poesia de revelar ao mesmo tempo uma visão do universo e o segredo de uma alma, é um argumento a que também permitiria o estabelecimento da relação entre a imagem do poeta e a imagem do fotógrafo. Bachelard (1973, p. 232) frisa que a poesia não busca nada além do instante. “Elle cherche l’instant. Elle n’a besoin que de l’instant. Elle crée l’instant” (BACHELARD, 1973, p. 232)⁴. Se esta é realmente a ambição máxima do poeta, ela coincide exatamente com desejo maior do fotógrafo, conforme revela o pensamento de Henri-Cartier Bresson (2003b), um dos mais respeitados fotógrafos de os todos tempos, ao apregoar que fotografar é captar o “instante decisivo”.

A lírica, conforme explica Merquior (1997), nos primeiros momentos da literatura no mundo grego, era apenas um gênero da poesia. Com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se a ponto de um termo poder praticamente ser empregue pelo outro. A consequência disso foi que a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de função linguística específica. “Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (MERQUIOR, 1997, p. 17).

³ Essencialmente, o instante poético é uma relação harmônica de dois contrários. No instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; no refúgio do racional, sobra sempre um pouco de paixão (BACHELARD, 1973, p. 224). (Tradução nossa).

⁴ Ela procura o instante. Ela não precisa de nada além do instante. Ela cria o instante (BACHELARD, 1973, p. 232). (Tradução nossa).

Neste sentido, portanto, a lírica é uma arte mimética que se identifica com a imitação cênica, segundo acrescenta Merquior ao recorrer ao pensamento de Platão, que considerava imitação perfeita somente aquela em que ocorre o discurso direto, tal como é norma no teatro e tal como acontece no gênero narrativo quando o autor fala pela boca de seus personagens. “Os gregos, para quem o poema era indissociável da declamação, portanto do elemento já cênico, viam na lírica, no século IV, apenas um estágio anterior à evolução da tragédia” (MERQUIOR, 1997, p. 18). Esta recuperação que Merquior faz da relação da lírica com o teatro é fundamental nesta aproximação que tentamos apontar entre a fotografia e a literatura. De certa forma, toda imagem, conforme explica, Manguel (2003), apresenta uma encenação que se assemelha àquela que podemos observar no teatro. Isso porque o microcosmo de uma tela também seria capaz de representar todas as situações que são encenadas em um palco teatral:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para a representação. O que o artista põe naquele palco e que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (MANGUEL, 2003, p. 29).

Mesmo que toda imagem esteja relacionada ao teatro, o aspecto ritualístico da fotografia, principalmente em seus primeiros anos, é um importante traço que permite observar a sua proximidade das artes cênicas. O teatro pressupõe, entre todas as artes, segundo explica Campeanu (1975, p. 92), o mais alto grau de ritualização, isso porque os valores rituais são convertidos em valores estéticos. Assim, o ritual do teatro é uma modalidade através da qual o homem compõe uma imagem de si mesmo, segundo acrescenta este autor. De certa forma, é possível afirmar que este ritual teatral também foi incorporado à fotografia, através da pose, das feições faciais, da vestimenta e até da composição de um cenário. Desde o início da fotografia até os dias atuais, sempre que percebemos uma câmera, a nossa naturalidade se perde, porque queremos sempre “parecer bem no retrato”, mesmo que isso signifique geralmente na incorporação de um personagem, da adoção de uma máscara.

A relação da fotografia com o teatro fica mais evidente quando analisamos seguinte foto de Robert Doisneau (1912-1994), *O beijo do Hotel de Ville*, feita em Paris, França, em 1950. A foto foi feita para a revista *Life* para ilustrar uma reportagem sobre o amor na primavera. Doisneau, segundo os editores da *Coleção Folha Grandes Fotógrafos*, imortalizou o beijo de dois atores pagos que fizeram o papel de apaixonados. O beijo parece tão real, tão romântico e tão apaixonado que alguns expectadores se chocam ao saber que foi algo encenado, teatralizado.



Figura 1 – Robert Doisneau (Coleção Folha Grandes Fotógrafos, 2009, p. 24)

Este aspecto teatral da fotografia nasce em parte devido ao forte compromisso com o real que ela possui. E imagem fotográfica se vale desta vantagem de “colar-se” ao real para passar a sua verdade. Mas o real da fotografia é algo nebuloso e que quase sempre suscita dúvidas. Mesmo as fotografias de caráter jornalístico, como é o caso da foto da Doisneau, geralmente mais comprometidas ainda com a representação da realidade, padecem de uma desconfiança intrínseca. As fotos publicitárias, então, levam esta situação de ficção ao paroxismo. Assim como a realidade por trás de uma cena teatral esconde um deliberado jogo de elementos

ilusionários, o que geralmente mostra a imagem fotográfica também beira às fronteiras do imaginário. Este aspecto da dúvida em relação ao quanto do real que a fotografia é capaz de captar é um dos principais fatores que permitem que possamos relacioná-la à literatura.

Independentemente do caso da foto de Robert de Robert Doisneau, que foi deliberadamente teatralizada, a relação da fotografia de uma forma geral com o teatro é mais forte, por exemplo, do que com a pintura, segundo Barthes (1984, p. 60) nos alerta. Isso ocorreria, conforme explica este teórico, porque a foto só pode significar assumindo uma máscara. “A fotografia da máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar”. Além da máscara, outro liame que une a fotografia ao teatro é, segundo acrescenta Barthes, a morte:

É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kai indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 1984, p. 53 e 54).

Se vemos as faces dos mortos estampadas nas fotografias é porque a relação da imagem com a morte é bem mais antiga. A imagem foi sempre uma ferramenta útil nas nossas tentativas de lidarmos com o mistério da morte. A este respeito, Joly (2000, 18) também ressalta esse aspecto fúnebre da imagem ao lembrar que um dos sentidos de *imago* em latim (etimologia do termo imagem) designa a máscara mortuária usada nos funerais da antiguidade romana. “Essa acepção vincula a imagem, que pode também ser o espectro ou a alma do morto, não só à morte, mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários”. A fotografia talvez exacerbe esta relação da imagem com a morte ao nos lembrar sempre da passagem inexorável do tempo. Uma fração de segundos após o clique do obturador de uma câmera fotográfica, o que foi fotografado já é passado. Podemos estar mortos no instante

seguinte. E mesmo que não estejamos, o instante que acabamos de fotografar torna-se apenas uma lembrança do que vivemos.

A máscara teatral, conforme explica Ribon (1991), está relacionada à morte em virtude de ser uma herança da máscara mortuária que, originalmente nas sociedades indoeuropéias, era colocada nos mortos a fim de impedi-los de atormentar os vivos. No teatro, segundo Ribon, o uso da máscara ocorreu porque se acreditava que ela seria capaz de levar seu portador a uma zona que separa o sobrenatural e o monstruoso, visando estabelecer o duplo. Em algumas sociedades arcaicas, por exemplo, a máscara cômica, por trás da qual o usuário sentia-se protegido, segundo este autor, era muitas vezes um meio de parodiar a morte, para mantê-la à distância, já que ela seria capaz de filtrar o duplo do morto, permitindo assim uma comunicação aceitável com ele. “A máscara, por seu poder de captação, reordena os elementos separados do mundo cuja unidade original perdida é recomposta na dança mascarada pela fixa rigidez da máscara de um corpo em movimento” (RIBON, 1991, p. 100). E esta “fixa rigidez” de um corpo em movimento seria, talvez, a ponte que ligaria a máscara teatral com a fotografia.

O que distinguiria o teatro de outras artes, segundo Cohen (2002, p. 93), seria a sua linguagem com característica única de apresentar o “aqui-agora”, ou seja, de apresentar algo em determinado espaço e em determinado instante. Já fotografia tem o poder de eternizar este “aqui-agora”, de certa forma matando-o. A relação da fotografia com a morte talvez também possa ser observada em sua capacidade de representação fiel da realidade. Numa discussão que faz sobre a *live art*, a *performance* teatral ao vivo, Cohen (2002, p. 39) nos chama a atenção sobre o paradoxo deste tipo de arte, que, apesar de ser “ao vivo”, recusaria qualquer compromisso com o real por ele significar uma espécie de morte. “Um quadro realista visa representar o objeto, da forma mais fiel possível. Essa representação, em si, é a morte do objeto”. Este autor defende que o ator da *live art* faz uma reelaboração do real e não uma representação fiel. Mas a fotografia, conforme já discutimos em várias etapas deste trabalho, também trabalha com a reelaboração da realidade, apesar de sua contundente capacidade de reproduzi-lo. Dentre outras possíveis explicações sobre esta relação entre a fotografia e a morte está a de Walter Benjamin, que chama a atenção sobre perda da “aura” da imagem em consequência

da invenção da fotografia. Com a imagem técnica, segundo observa Benjamin (1975), o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para o segundo plano. Mesmo assim, conforme ressalta este teórico, a fotografia, apesar de abolir o culto religioso, ela possibilita o culto aos antepassados e aos ausentes, rompendo as fronteiras do tempo e do espaço:

Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a aura. É o que lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra. Mas, desde que o homem está ausente da fotografia, o valor de exibição sobrepõe-se decididamente ao valor de culto (BENJAMIN, 1975, p. 19).

Apesar de parecer um pouco mórbido para a sociedade do século XXI, esta associação da fotografia com a morte, nas primeiras décadas após a sua invenção, tratava-se de algo quase natural. Segundo lembra Krauss (1990, p.29), a encomenda de retratos mortuários era uma das principais atividades do fotógrafo comercial do século XIX, mas, conforme enfatiza esta autora, esta é uma parte crucial da história da fotografia que praticamente ficou esquecida. Em relação ao aspecto teatral da fotografia, Clarice Lispector (1980, p. 23) também chama a atenção sobre ele. Isso pode ser percebido no seguinte trecho da obra *Água Viva*, em que a narradora, que é uma escritora e pintora, fala sobre a capacidade das palavras de criarem cenas:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – move-se com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num *flash* fotográfico.

Mas ao contrário da cena teatral, a cena fotográfica forma um teatro aparentemente silencioso. Isso, no entanto, não a afasta da poesia, muito pelo contrário, conforme se pode deduzir do seguinte pensamento de Otavio Paz (2003). Para este autor, a poesia é algo que nos entra pelos olhos e não pelos ouvidos. “E ademais, lemos para nós mesmos, em silêncio” (PAZ, 2003, p. 117). E o silêncio, segundo Paz, é o que aproxima a poesia do teatro. “Assim, lido em silêncio por um solitário ou escutado e talvez declamado por um grupo, o poema conjura a noção de um teatro. A palavra, a unidade rítmica: a imagem, e o personagem único desse teatro...” (PAZ, 2003, p. 120).

Ao diferenciar a fotografia da pintura, Krauss (1990, p. 102) observa que não se tem na foto o sentimento de que a imagem ou seus componentes estejam sobre o suporte, quando este sentimento existe ou pode existir na pintura. “A imagem fotográfica está dentro de seu suporte: ela é uma parte absolutamente integrante do suporte”. Nesse sentido, Krauss acrescenta que na árvore genealógica das representações, a fotografia é geneticamente diferente da pintura, da escultura ou do desenho. “Ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaivotas da areia da praia” (KRAUSS, 1990, p. 120). A este respeito, Krauss (1990, p. 82) acrescenta que se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material.

De acordo com Staiger (1997, p.57), a poesia é subdividida em lírica (a poesia subjetiva), épica (poesia objetiva) e dramática (uma síntese de ambas). “O autor épico apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior; a criação lírica é íntima”. Uma poesia advinda da fotografia possivelmente se encaixaria no terceiro item, o do drama, já que uma foto se caracteriza por sintetizar o mundo íntimo, o do fotógrafo, com o mundo exterior. Isso confirmaria o pensamento de Barthes de que a foto tem mais a ver com o teatro do que com qualquer outra arte.

Já para White (2003), o fotógrafo está provavelmente mais próximo do escultor, que trabalha a pedra ou a madeira, do que do pintor. “El fotógrafo siente que el mundo visual o que todo el mundo de los hechos se encuentra como escondido bajo envolturas” (WHITE, 2003, p. 239)⁵. Estamos tão condicionados pela pintura como experiência estética visual que, conforme observa White, “la posibilidad de considerar la fotografia como otro paso hacia la experiencia estética – al igual que una escultura o un poema – ha sido pasada por alto, despreciada o, como ahora, negada y expulsada del conjunto de posibilidades” (WHITE, 2003, p. 239)⁶. Este autor afirma que já não se preocupa em provar que algumas fotografias podem

⁵ O fotógrafo sente que o mundo visual ou todo o mundo das ações parece que se encontra escondido sob uma confusão (WHITE, 2003, p. 239). (Tradução nossa.)

⁶ A possibilidade de considerar a fotografia como um outro passo em direção à experiência estética – assim como uma escultura ou um poema – tem sido subestimada, desprezada ou, como agora, negada e ignorada do conjunto de possibilidades (WHITE, 2003, p. 239). (Tradução nossa.)

provocar a mesma emoção que a pintura, mas algo mais forte. “Simplemente pretendo producir en otros cierto grado de experiencia - ¿deberíamos llamarla espiritualidad? ¿Identificación? – utilizando fotografías como estímulo (WHITE, 2003, p. 243)⁷. E essa experiência espiritual que emana de algumas fotografias talvez esteja exatamente em sua capacidade poética.

Quando argumentamos que a fotografia também tem características da poesia, não estamos defendendo que toda e qualquer foto seja um poema em potencial. Conforme observa Sontag (2004), nas últimas décadas, a fotografia tornou-se um passatempo bastante difundido, o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como arte. “É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 2004, p. 18). A fotografia é, evidentemente, uma linguagem que tem várias formas e várias aplicações, segundo acrescenta Bauret (1992). Este autor explica que esta diversidade é mais ou menos a mesma que existe no caso de palavra: “entre a escrita do jornalista e a escrita do poeta, encontramos a mesma diferença que existe entre a fotografia do repórter, testemunha atenta da atualidade, e fotografia do artista, que, por exemplo, no nu fotográfico...” (BAURET, 1992, p. 113).

Assim como nem todo texto escrito é poesia, nem toda fotografia consegue ou tem intenções de chegar ao estatuto de arte. Há os gêneros documental, informativo, científico etc. E mesmo dentre as fotos que têm as pretensões estéticas, poucas conseguem atingir um nível de êxtase semelhante ao provocado por um bom poema. Tomemos, por exemplo, o caso das fotos de nudez feminina expostas aos milhares nas inúmeras publicações em bancas de revistas, e, agora, também na Internet. Mesmo levando em consideração a esclarecedora advertência de Marinetti (1980, p. 83) de que “não há categorias de imagens, nobres, grosseiras ou vulgares, excêntricas ou naturais”, é possível perceber poesia em menor ou maior grau em parte delas, dependendo de cada observador. “A intuição que as percebe não tem nem preferências, nem *partis-pris*” (MARINETTI, 1980, p. 83). Um exemplo clássico de fotos de nudez que acreditamos que atingem o reino da poesia são as

⁷ Simplemente pretendo produzir nas pessoas algum grau de experiência – deveríamos chamá-la espiritualidade? Identificação? – utilizando a fotografia como estímulo (WHITE, 2003, p. 243). (Tradução nossa.)

que compõem o ensaio da atriz Maitê Proença, fotografada por Bob Wolfenson para a edição comemorativa do 21º aniversário da revista *Playboy*, em agosto de 1996. Neste ensaio, Maitê revelou que queria que sua nudez fosse o resultado de um estranhamento junto ao moralismo arraigado e às tradições de recato dos moradores da Sicília, ilha ao sul da Itália. “Que estranho. Queria estar lá, despojada e nua, bem nua” (PLAYBOY, 1996, p. 76). O resultado é um ensaio que rompe muitas das barreiras e preconceitos que se poderia esperar junto a esse gênero da fotografia. Completamente nua, a atriz circula entre idosos, carpideiras, pescadores, tecelãs e até adolescentes, aparentemente, sem chamar muita atenção para o seu corpo. A naturalidade com que a nudez da atriz se insere nas atividades rotineiras e calmas dos moradores de tradições conservadoras chama a atenção não só para o estilo de vida idílico dos sicilianos, mas também para o aspecto sagrado das formas humanas, o que talvez só possa ser contemplado quando a intenção erótica é deixada em segundo plano ou subvalorizada.

Com base nos estudos de Roman Jakobson, que definem a função poética da linguagem como a projeção do eixo paradigmático no sintagmático, Pietroforte (2004, p. 9) lembra que a semiótica, principalmente a corrente sobre a teoria da significação proposta por Algirdas Julien Greimas (1917-1992), também entende a poeticidade do mesmo modo. E foi estruturado neste pensamento que Pietroforte (2004, p. 25) analisou uma série de fotografias de nudez feminina, considerando que “o corpo que despe adquire seu estatuto semiótico”, ou seja, pode ser estudado sob o ângulo da significação e não, por exemplo, da emoção ou de prazer estético. A partir da categoria semântica *natureza versus cultura*, Pietroforte conclui que o corpo despido pode ser complexificado com valores culturais, já que “a erotização do corpo dá-se por meio de conotações sociais projetadas sobre ele” (2004, p. 28).



Figura 2– Foto de Wolfenson, Revista *Playboy*, p. 76, 1996, nudez sem pecado.

A nudez de Maitê vira apenas mais uma das inúmeras belezas na vida dos moradores da Sicília. E como um detalhe a mais, ela compõe um quadro de um instigante estilo de vida no qual talvez a maioria dos moradores das agitadas e violentas grandes cidades gostaria de se ver inserido também. A fotografia torna-se um portal para o mundo dos sonhos. Neste caso, talvez um mundo em que corpo deixa de ser sinônimo de pecado, vergonha, cobiça e inquietação. E assume, quem sabe, como no paraíso bíblico de Adão e Eva (antes da expulsão), o seu papel de obra de arte maior do Universo.

Pode até ter sido essa a intenção dos realizadores do ensaio de Maitê Proença. Mas, conforme temos defendido ao longo deste trabalho de que um dos principais fatores que permitem que aproximemos a fotografia à literatura é a sua capacidade de criar outras imagens, então, a intenção dos realizadores da foto não tem muita importância para o expectador. A fotografia é a síntese de um instante. E como tal,

em vez de uma porta fechada, ela é uma janela aberta ao infinito da nossa imaginação. Neste sentido, o ensaio de Maitê pode ser até mais provocador à imaginação do espectador do que, quem sabe, fotos de sexo explícito. Se a fotografia permitisse apenas uma interpretação única, ela não poderia ser relacionada à literatura. Conforme algumas das teorias de Barthes (1990, 32) abordadas no segundo capítulo deste trabalho, toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros.

Por trás de uma foto há sempre um sonho. Um sonho no qual o espectador é o protagonista. A incompletude da foto é o que a torna literária. A imagem é apenas meio. O espectador é quem cria um início e um fim. As possibilidades narrativas de uma foto não se limitam ao que mostra a imagem. Elas permitem que o espectador vá aquém e além da imagem.

Referências

- Bauret, G. (1992). *A fotografia: História, estilos, tendências, aplicações* (J. Espadeiro Martins, Trad.). Edições 70.
- Bachelard, G. (1973). Instant poétique e instant métaphysique. In *Le droit de rêver* (pp. 225–232). Presses Universitaires de France.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1975). A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In O. B. F. Arantes (Org.), *Textos escolhidos* (Col. Pensadores, pp. 9–34). Abril Cultural.
- Benjamin, W. (1986). A imagem de Proust. In *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (2ª ed.). Brasiliense.
- Campeanu, P. (1975). Um papel secundário: o espectador. In A. Helbo (Org.), *Semiologia da representação: Teatro, televisão, história em quadrinhos*. Cultrix.
- Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem*. Perspectiva.
- Doisneau, R. (2009). O beijo do Hotel de Ville [Fotografia]. In *Coleção Folha Grandes Fotógrafos*. Estudi Cases; Editorial Sol90 Ltda.
- Dubois, P. (2001). *O ato fotográfico* (M. Appenzeller, Trad., 5ª ed.). Papirus.
- Fabris, A. (2011). *Fotografia: Usos e funções no século XIX* (3ª ed.). EDUSP.

- Fontcuberta, J. (Org.). (2003). *Estética fotográfica: Una selección de textos*. Editorial Gustavo Gili.
- Joly, M. (2002). *Introdução à análise da imagem* (M. Appenzeller, Trad., 5ª ed.). Papirus.
- Kossoy, B. (2007). *Realidades e ficções na trama fotográfica* (3ª ed.). Ateliê Editorial.
- Krauss, R. (1990). *O fotográfico*. Editorial Gustavo Gili.
- Manguel, A. (2003). *Lendo imagens* (R. Figueiredo et al., Trad.). Companhia das Letras.
- Marinetti, F. T. (1980). Manifesto técnico da literatura futurista (11 de maio de 1912). In A. F. Bernardini (Org.), *O futurismo italiano: Manifestos*. Perspectiva.
- Merquior, J. G. (1997). *A astúcia da mimese: Ensaios sobre lírica* (2ª ed.). Topbooks.
- Novaes, A. (2005a). A imagem e o espetáculo. In A. Novaes (Org.), *Muito além do espetáculo* (pp. 8–15). Editora Senac.
- Novaes, A. (2005b). Por trás do espetáculo: o poder das imagens (F. Wolff). In A. Novaes (Org.), *Muito além do espetáculo* (pp. 16–45). Editora Senac.
- Paz, O. (2003). *Signos em rotação* (3ª ed.). Perspectiva.
- Pietroforte, A. V. (2004). *Semiótica visual: Os percursos do olhar*. Contexto.
- Ribon, M. (1991). *A arte e a natureza* (T. Pellegrini, Trad.). Papirus.
- Santaella, L., & Nöth, W. (2001). *Imagem: Cognição, semiótica, mídia* (3ª ed.). Iluminuras.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.
- Staiger, E. (1997). *Conceitos fundamentais da poética* (C. A. Galeão, Trad.). Tempo Brasileiro.
- White, M. (2003). El ojo y la mente de la cámara (1952). In J. Fontcuberta (Org.), *Estética fotográfica: Una selección de textos* (pp. 237–244). Editorial Gustavo Gili.
- Wolfenson, B. (1996, agosto). Ensaio fotográfico de Maitê Proença. *Playboy*, 21(253). Editora Abril.