

## O PRAZER DA (DUPLA) CUMPLICIDADE VOYEUR

Fernando de Tacca

A fotografia, desde seus primórdios, sempre esteve entre dois modos de existência: como uma mensagem direta, objetiva, culturalmente convencionalizada pela sua origem de tecnologia aplicada e aparentemente sem necessidades de decodificações, e como uma mensagem polissêmica, ambígua, refratora da realidade. Se nesta permite uma aproximação estética da virtualidade do ato fotográfico à sua materialização, do fazer fotográfico ao refletir sobre o produto codificado, transformador do real, naquela, a estética fotográfica é imposta ao real como mímeses, padrão imagético ou o "espelho do mundo", a referência absoluta.

Ao inaugurar concretamente o universo das imagens técnicas, a fotografia vai trazer consigo o paradoxo da construção da realidade dentro da relação ciência/arte e elevar seu ponto de tensão ao limite até mesmo da histeria. Lászlo Molohy-Nagy, já no começo do século XX, supera esta questão ao não anular as diferenças



entre imagens científicas e artísticas. No território do acaso, além da descoberta cientificamente controlada, Man Ray, no mesmo período, descobre casualmente processos técnicos de formação da imagem que colocam a imagem negativa e a imagem positiva em simultaneidade.

Entretando, enquanto alguns fotógrafos tentavam superar a barreira entre ciência e arte pelas potencialidades criativas das imagens científicas, ou por outros acasos, outros fotógrafos procuravam exatamente na rigidez e no controle técnico uma estética fotográfica diferenciada de outras artes. Nesse sentido, o conceito de *straight photography*, surgido no começo do século, traduz uma

prática que se tornará importante nas décadas seguintes e se formou a partir da revista *Photo-Secession*, na chamada galeria 291 e, principalmente, no *Group f/64*. Há uma exaltação para que as "fotografias pareçam fotografias", uma exaltação à *straight photography*: à pureza fotográfica.

Para Beaumont Newhall, o conceito surge em 1904 com Sadikichi Hartman, que diz:

*"O que eu chamo de straight photography?", me perguntam." Você pode defini-la?" Bem, é muito fácil. Confie em sua câmara, em seus olhos, em seu bom gosto e no seu conhecimento de composição, considere toda a variação de cores, luzes e sombras, estude as linhas e valores e a divisão do espaço, pacientemente, espere até que a cena ou o objeto de sua imagem mental revele para si próprio em seu momento de suprema beleza, em poucas palavras, componha a imagem de sua intenção de tal forma que seu negativo seja absolutamente perfeito sem necessidades de manipulações... Não entenda errado minhas palavras... Eu não desejo que ele ( o fotógrafo) seja menos artístico do que é hoje, pelo contrário, eu desejo que ele seja mais artístico, mas por caminhos legítimos... Eu desejo que a imagem fotográfica seja reconhecida como fine art... Eu estou plenamente convencido de que isto somente irá acontecer através de uma straight photography. ( Newhall:1986:167 )*

Para Newhall, este conceito tem uma tradição tão velha como o próprio meio, já que o retoque no daguerriótipo era quase impraticável devido a sua fragilidade e o que aparece na era do calódio é mais um retoque cosmético, de tirar rugas, do que um retoque estético. O que há de novo neste conceito é a ascensão da fotografia a um status de arte "legítima",

Ansel Adams e Edward Weston vão explorar ao extremo a condição de "pureza" da *straight photography*, desenvolvendo técnicas específicas de controle de tons no negativo, tornando-o um produto fechado para interferências externas ao ato fotográfico. Apesar da intensa



participação técnica e mesmo sensivelmente criativa, em termos composicionais, não foram capazes de levar adiante, de forma efetiva, um rompimento da "aura" da objetividade fotográfica. Podemos até dizer que foram esses autores os que mais se aproximaram do encontro entre arte e ciência,

pensada aqui como ciência aplicada: a busca de uma metodologia do fazer fotográfico.

Entretanto, o resultado fotográfico obtido não estabelece uma relação de diálogo com o olhar do leitor que o leve a procurar significações no olhar do fotógrafo, ao contrário, amortece-o em extâse realista. Newhall assim se refere às fotografias de Weston, extensível às de Adams :

*"Nas paisagens de Weston, tudo é nítido, do primeiro plano à distância mais extrema: vendo a mesma cena na natureza, nossos olhos captam um detalhe após o outro. Constantemente errante, pulando de uma direção para outra, eles lêem o panorama e levam para o cérebro uma série de informações das quais a imagem composta é mentalmente criada. Nas fotografias de Weston, os detalhes são tão comprimidos e reduzidos que o processo de leitura requer um estímulo muscular sem grandes contrastes por parte do observador, o qual inconscientemente experimenta uma liberação psicológica." ( Newhall: 1986:188)*

Ao sistematizar um controle total de tonalidades de cinzas, baseado em princípios sensitométricos, que chamou de *zone system*, Adams pode ser considerado como o expoente máximo da *straight photography*. Entretanto, dentro da *Photo-Secession*, Alvin Langdon Coburn experimentava processos artesanais de produção já em 1913. Em uma exposição em Londres, apresentou uma série de fotografias sob o título "*New York from its pinnacles*", na qual utilizou o princípio das câmaras *pinhole*, ou seja, um pequeno furo em lugar de lentes, em que o senso de equilíbrio é perturbado pelo eixo oblíquo da câmara. Ligado ao Grupo Vorticista de pintores abstratos, inventou uma forma de fotografar baseada no princípio do caleidoscópio, antecipando as imagens fotográficas, sem o uso da câmara, parecidas com as colagens cubistas de Christian Schad ( do grupo Zurich Dada), dos *rayographs* de Man Ray (dentro do grupo surrealista), os *photograms* de Molohy-Nagy (um dos fundadores da Bauhaus), e a "estranheza" dos ângulos e composições de Alexandre Rodtchenko.

Rodtchenko, ao incorporar em seu olhar fotográfico a própria anunciação do fotógrafo como o arranjador da imagética fotográfica, colocava o olhar do leitor em busca desse sujeito enunciador da significação. O uso intenso de ângulos oblíquos, ascendentes e descententes, o jogo de espelhos, como em Brassäi, para indicar o extra-quadro, buscava um leitor ativo que percebendo a

construção fotográfica da realidade, poderia tornar-se um sujeito cognescente da imagem como um conceito - além das próprias determinantes tecnológicas da imagem simplesmente como técnica de representação realista.

Antonioni, em seu filme *Blow up*, de 1966, já abordava a crítica ao realismo fotográfico que iria permear os textos teóricos da década de 60 e 70. Ao contrapor fotografia de moda e fotografia de rua e, também, metafóricamente, interpretação e realidade, estava sincrônico com seu momento histórico. Entretanto, como um visionário, foi mais além. Partindo da abordagem da fotografia pela semiótica peirciana em P. Dubois, podemos identificar uma janela analítica que somente nos dias de hoje nos permite aproximar de seu filme por meio de um outro enfoque.



O fotógrafo antoniano, pelo acaso fotográfico, depara-se com uma imagem enigmática em seus negativos, como uma marca luminosa. Como uma imagem sem definições, muito granulada pelas sucessivas ampliações, é ainda um simples índice, um "*puro ato-marca*". Para Dubois, como um instante do processo fotográfico, o princípio da marca existe entre dois momentos culturais e codificados que dependem de decisões humanas. Antes, as escolhas do fotógrafo, como ângulo de tomada, exposição, tipo de lente e de filme etc. Depois, os circuitos de difusão culturalmente codificados da sociedade, desde o universo doméstico até os meios de comunicação de massa.

*"...É portanto somente entre duas séries de códigos, unicamente durante o instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-marca (uma "mensagem sem código"). É aí, e aí somente, que o homem não intervém e não pode interferir sobre pena de trocar o caráter fundamental da fotografia. Há aí somente uma falha, um instante de falta de códigos, um índice quase puro. Este instante, por certo, não durará mais que uma fração de segundos e será em seguida tomado e recuperado pelos códigos, que já não o soltarão (isto para relativizar o poder da referência na*

*fotografia), mais ao mesmo tempo, este instante de "pura indicialidade", por ser constitutivo, não necessitará de conseqüências teóricas." (Dubois:1986:49)*

O fotógrafo volta ao lugar e confirma o índice encontrando o seu referente, um cadáver. Neste instante, a imagem, sem definições, se torna um ícone, existe também por semelhança. Assustado diante da morte, ele retorna ao seu estúdio e constata que seus negativos e positivos foram roubados e desapareceram. Encontra somente a imagem granulada, meio abstrata. Novamente de câmara em punho, retorna ao parque e já não encontra mais o corpo. Se ainda tivesse a seqüência fotográfica que identificava o casal fotografado poderia atribuir um sentido à imagem indefinida. Fora do contexto da seqüência, e, sem referente, a imagem fotográfica volta a ser "*pura indicialidade*". Frustrado, ele encontra os atores de teatro de rua que aparecem no início do filme e participa de uma representação no fim do filme. Se todo seu discurso em *Blow up* é sobre a fotografia, Antonioni anuncia, por esse gesto do fotógrafo, a fotografia agora como um símbolo, isto é, como convenção: " A foto é antes de tudo um índice. E somente sua continuação pode chegar a ser semelhança (ícone), e adquirir sentido (símbolo)." (Dubois:1986:51)

A seqüência fotográfica elaborada como uma sintaxe, ou como fotomontagem, é uma das formas de existência do código fotográfico de tornar-se conotativo (Barthes: 1978). Conjuntamente com opções de enquadramento, ângulo de tomada, foco, lentes, sensibilidade do filme, diagramação, fotomontagem etc, as narrativas fotográficas podem assumir características aparentes de ficção, com apelo à subjetividade artística, ou de realidade, com apelo à objetividade científica.

Duane Michals, na década de 60, foi um dos primeiros fotógrafos a trabalhar a seqüência fotográfica de forma expressiva, as vezes utilizando textos escritos, outras vezes somente a narrativa fotográfica não-verbal. Em suas curtas histórias - sua característica principal - explora ironicamente a surpresa do leitor em cenas fortuitas, bizarras ou espiritualistas. Em muitas das sequências, as cenas desenvolvem-se com a câmara parada, sem mudança de enquadramento, dupla exposição e velocidades lentas do obturador. Michals vai influenciar uma dupla (Peeters/ Plissart) na elaboração de uma série de *roman-*

photo. *Droit de regard* <sup>1</sup>, é o trabalho mais envolvente desta dupla como construção de uma logicidade visual. É uma seqüência de ensaios fotográficos, sem nenhuma legenda ou texto escrito.

A narrativa é desenvolvida por meio de ensaios que se sucedem de uma forma não linear. O primeiro ensaio inicia-se com uma relação amorosa e íntima entre duas pessoas: o clima de envolvimento é marcado por erotismo e por uma forte sensualidade. Na virada da página é que nos damos conta de que se trata de uma relação entre duas mulheres. O clima erótico continua até um giro de 360 graus da câmara e mostra o lado contrário da cama, rumo à porta. Esta foto anuncia o fim da relação e as duas aparecem na cama separadas: pausa para o cigarro. Cria-se um clima de tensão envolvendo o cigarro perto do corpo de uma delas. Chamaremos a mulher do cigarro de mulher 1 e a outra de mulher 2, que em seguida levanta-se e deixa o espaço. Agitada e correndo, chega a uma praça. Ela corre em direção a uma mulher que a está fotografando. A perseguição continua até ela cair em uma escada, sendo então fotografada. Aqui termina o primeiro ensaio.



O segundo ensaio inicia-se mostrando as duas na cama. A foto da queda aparece na parede como uma marca do tempo, a "pura indicialidade".

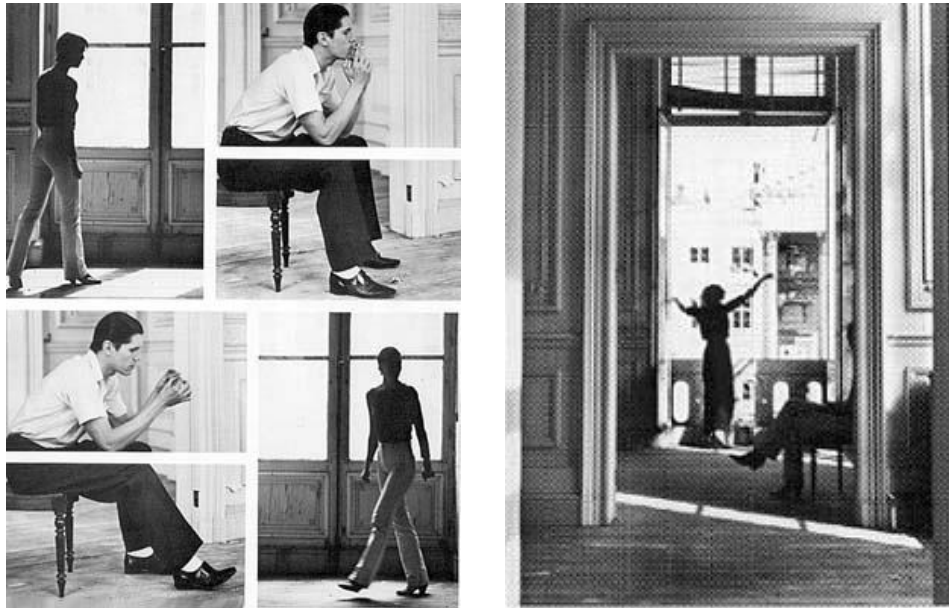
---

<sup>1</sup> *Droit de Regard*  
Marie-Françoise Plissart e Benoît Peeter  
Editions de Minuit, Paris 1985.

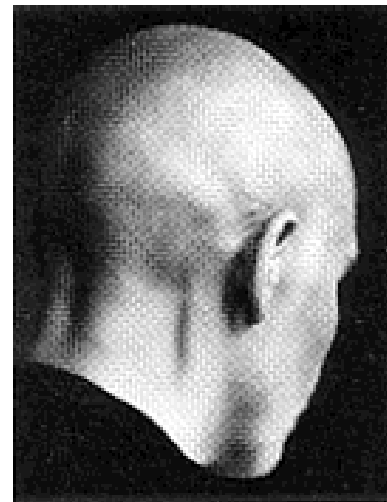
Novamente o cigarro aparece como tensão: a câmara gira sobre seu eixo e verificamos outras fotos na parede que são arrancadas pela mulher 2. São as fotos da relação entre ela e a mulher 1. A perseguição inverte-se: agora é a fotógrafa que corre atrás da mulher 2. O ensaio termina mostrando a fotógrafa observando uma fotografia na qual aparece um casal: uma mulher na janela, um homem pensativo e a mulher 2 observando-os. A fotografia, como metalinguagem, é novamente uma marca do tempo, agora além da ligação com o próximo ensaio, como uma entrada no imaginário.



O terceiro ensaio inicia-se com esta fotografia. A mulher 2 observando o casal na mesma posição e mostra uma relação tensa e agressiva entre o homem e a mulher. O momento mais forte é a sua entrada em cena, despercebida por ambos (como um dos espíritos de Michals), e abre uma janela que aparece sempre fechada no fundo de cena. Neste momento, o homem está fora do enquadramento e quando ele retorna, fecha-a novamente. Voltamos à fotografia na parede, sem a presença da mulher 2 e a câmara, em giro de 360 graus, enquadra a fotógrafa frontalmente, a indicar que era seu o imaginário. O ato de abrir e fechar a janela é uma metáfora da dicotomia heterossexual/homossexual, uma reafirmação pela negação das diferenças, ou das insatisfações. O ensaio termina com ela descendo uma escada.



A característica do quarto ensaio é o uso da diagramação como um processo de significação. Nas primeiras páginas, a fotógrafa aparece, à esquerda, saindo de um lugar à noite, aparentemente de onde estava com a mulher 2, e na página da direita, surpreendentemente surge uma pessoa careca de costas em uma pequena e centrada imagem. Conforme as fotos da pessoa careca, uma mulher, ainda de costas, vão crescendo nas páginas seguintes, a fotógrafa anda



na noite. Quando a fotografia da careca toma conta da página inteira, a fotógrafa entra em um prédio. A partir deste momento, a narrativa concentra-se na mulher careca, que está escrevendo algo que lembra um caderno de memórias. Repentinamente, ela se levanta e dirige-se ao quarto que reconhecemos como o quarto da fotógrafa quando estava junto com a mulher 2. A careca joga um maço de cigarros no chão, um Marlboro. Voltando ao segundo ensaio, notamos um maço de Marlboro no chão, quase no mesmo lugar. Depois de montar um jogo de damas que vai anunciar o quinto ensaio, ela caminha para uma peça com gavetas e vemos uma câmara em sua mão. Volta para a mesa e continua a escrever, enquanto a fotógrafa sai do prédio onde entrou e volta para a entrada do prédio majestoso que saiu no começo do ensaio, agora de dia. A situação da diagramação inverte-se, a careca aparece à esquerda, no início em página

inteira, até um retrato frontal, enquanto a fotógrafa aparece de costas e à direita, e ao contrário crescendo na diagramação até ocupar toda a página. A série de elementos coincidentes, além da própria simultaneidade narrativa acentuada na diagramação, depreende uma identidade óbvia entre os dois personagens: são a mesma pessoa em tempos diferentes.

O início do quinto ensaio é novamente marcado pela metalinguagem da mulher 1 observando uma fotografia, uma projeção temporal de um jogo lúdico do seu imaginário. Na foto, duas "crianças" jogam damas com posturas e maquiagens de adultos. Uma das crianças parece ser a mulher careca/fotógrafa, e quem é a outra? Uma das "crianças" aparece como fotógrafa, assim como no primeiro ensaio (mulher 2), é perseguida pela outra que, ao cair, é fotografada. Esta



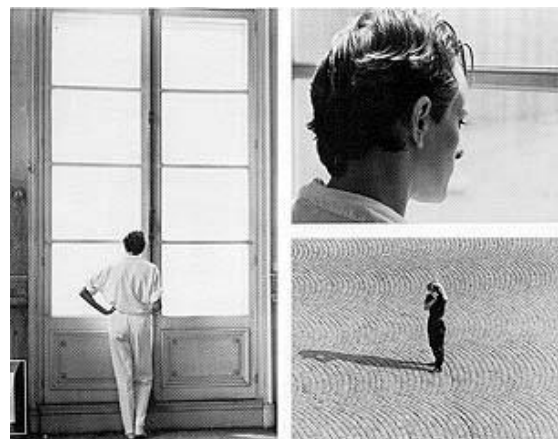
aparece, em seguida, cortando a foto da queda com uma tesoura, assim como no segundo ensaio a mulher 2 retira as fotos da parede que são encontradas rasgadas pela fotógrafa no quarto ensaio. É uma polaroid. A seqüência termina de forma agressiva com a "menina 2" em posição de jogar no chão a foto que estava na parede no início do ensaio. A ameaça de quebrar é concretizada quando vemos o movimento da "menina 2" fotografado e sua fotografia em outra moldura estilhaçada no chão, uma passagem no tempo. Fantasia e realidade, marcas de temporalidades imagéticas de um tempo não preciso, a não ser a indicialidade instantânea da foto polaroid. Aqui o triângulo amoroso se completa na projeção do imaginário da mulher 1 sobre a relação entre a fotógrafa e a mulher 2.

Sexto ensaio. No chão, o vidro estilhaçado da moldura da imagem fotográfica da menina jogando o outro quadro no chão. A fotografia do início do quinto ensaio na fotografia do movimento de sua quebra na fotografia da

narrativa não verbal de *Droit de regard*. A descoberta da narrativa acontece pelo refazer do processo, ou seja, a anterioridade como significação na inversão da produção. A reversibilidade do processo fotográfico tendo o tempo como referência do próprio tempo. Em seguida, há o encontro da mulher 1, com um caderno na mão (da careca/fotógrafa?), com a própria fotógrafa. Olhares tensos. A fotógrafa vai até a peça com gavetas onde guarda as fotos e a câmara, e verifica que uma delas está aberta. Nela estão fotos rasgadas do primeiro ensaio. É colocado em destaque um pedaço de foto que abre o último ensaio.



Último ensaio. O pedaço de foto é na verdade um artifício para colocar em destaque a fotógrafa, de preto, que vai aparecer seguindo a mulher 1, de branco. Ela entra em um prédio e de cima, de uma janela, certifica-se da presença da fotógrafa, que a está fotografando. Como uma pluma, sensual e erótica, uma mão toca seu ombro. A mulher 2, nua, a espera. Neste momento, a fotógrafa exerce seu voyeurismo pleno - as imagens são muito parecidas com a seqüência inicial do livro- pactuado pelas mulheres em transe/transa e pelo leitor: o direito de olhar, pelo consentimento do olhar fotográfico. Na última imagem, um retrato frontal da mulher careca olhando pensativa para baixo parece nos dizer:



"Você vê com meus olhos", ou talvez, "Você pode também ver com meus olhos", ou ainda, "Você pode tentar compreender o meu olhar".

"*Droit de Regard*" nos proporciona submergir no mundo imagético da homossexualidade feminina percorrendo suas tensões, rupturas e atos de amor concretizados em ações regressivas e atemporais, fazendo do tempo narrativo marcas de significação pelas inserções fotográficas pontuais. A sensualidade das imagens e a troca de lugar do olhar no voyeurismo faz o leitor penetrar ingenuamente no olhar exógeno da relação triangular, envolvendo-se assim no prazer ativo da dupla cumplicidade que se efetiva no seu olhar.

## Bibliografia

ADAMS, Ansel. **Examples**: The making of 40 photographs. Boston: Little, Brown and Company, 1983.

BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo : Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **A camera clara**. Lisboa : Edições 70. 1980.

BARTHES, Roland. "A Mensagem fotográfica". In: \_\_\_\_\_. **Teoria da comunicação de massa**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

BECEYRO, Raul. **Ensayos sobre fotografia**. México : Arte y Libros, 1980.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotografico**. Barcelona : Paidós, 1986.

FREUND, Giselle. **La fotografia como documento social**. Barcelona : Gustavo Gili, 1976.

GOLDBERG, Vicki. **The power of photography**. Nova York : Abville Press, 1991.

MACHADO, Arlindo. **Ilusão espetacular**. São Paulo : Brasiliense, 1984.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A linguagem da sedução**. São Paulo : Perspectiva, 1988. (Coleção Debates)

MICHALS, Duane. **Photo Poche 12**. Paris : Centre Nacional de la Photographie, 1986.

MOLOHY-NAGY, László. **Painting, photography, film**. Cambridge: The MIT Press, 1969.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. Nova York : Museum of Modern Art, 1986.

PENROSE, Roland. **Man Ray**. Londres : Thames and Hudson, 1975.

RODTCHENKO, Alexandre. **Photo Poche 23**. Paris: Centre National de la Photographie, 1986.

SONTAG, Susan. **Ensaio de fotografia**. Rio de Janeiro : Arbor, 1981.