

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
LAILA MELCHIOR PIMENTEL FRANCISCO

DOCUMENTAL IMAGINÁRIO:
ensaio, fabulação e performance na fotografia de Alessandra Sanguinetti

RIO DE JANEIRO
2014

Laila Melchior Pimentel Francisco

DOCUMENTAL IMAGINÁRIO:
ensaio, fabulação e performance na fotografia de Alessandra Sanguinetti

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Consuelo da Luz Lins

Co-orientadora: Maria Teresa Ferreira Bastos

Rio de Janeiro

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

MELCHIOR, Laila P. F.
Documental imaginário: ensaio, fabulação e performance na fotografia
de Alessandra Sanguinetti / Laila Melchior Pimentel Francisco. – Rio de
Janeiro, 2014.
140f.

Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura) – Universidade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO,
2014.

Orientadora: Consuelo da Luz Lins. Co-orientadora: Maria Teresa
Ferreira Bastos.

1. ensaio. 2. fotografia. 3. cinema. 4. fabulação. 5. performance. I.
Consuelo Lins (Orientadora). II. Teresa Bastos (Co-orientadora). III.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. IV.
Título.

Laila Melchior Pimentel Francisco

DOCUMENTAL IMAGINÁRIO:

ensaio, fabulação e performance na fotografia de Alessandra Sanguinetti

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em ____ de _____ de 2014.

Prof^a. Dr^a. Consuelo da Luz Lins (Orientadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Maria Teresa Ferreira Bastos (Co-orientadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Maurício Lissovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Mariana Baltar Freire
Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Aos professores e funcionários da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO) pelas oportunidades oferecidas para a realização desta pesquisa.

À Capes e à FAPERJ pelo financiamento do meu mestrado.

Às professoras Consuelo Lins e Teresa Bastos, pela orientação e co-orientação, respectivamente, pela parceria, atenta leitura e discussão do meu trabalho.

Ao professor Maurício Lisovsky, à professora Mariana Baltar e à professora Victa de Carvalho pela aceitação em participar da banca de defesa da dissertação.

A André Parente, Katia Maciel, Ilana Strozenberg e Anita Leandro.

À Myriam e Vivian Melchior; Angelica Melchior e José Eduardo Pimentel; e à Irene Pimentel.

Aos amigos André Antônio, André Duchiate, Diego Paleólogo, Fernando Velasco, Gabriel Domingues, Guilherme Ferraz, Hermano Callou, Ian Schuler, Ícaro Vidal, Isabela Fraga, Jefferson de Oliveira, Juliano Gomes, Luiza Nassif, Patrícia Machado, Paola Barreto e Vinícius Kabral.

E, muito carinhosamente, ao meu amor Gustavo Raposo.

RESUMO

MELCHIOR, Laila Pimentel Francisco. *Documental imaginário: ensaio, fabulação e performance na fotografia de Alessandra Sanguinetti*. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente estudo tem como objeto o ensaio de fotografias *The adventures of Guille and Belinda and The enigmatic meaning of their dreams* da artista argentino-estadunidense Alessandra Sanguinetti. Investigamos como a forma documental explorada pela fotógrafa assume tendências ensaísticas que “torcem” as formas estabelecidas do documentário clássico ao mobilizar um outro regime de verdade, fortemente marcado pela presença de elementos estéticos e por um componente fabulatório. A partir da reflexão do filósofo Gilles Deleuze (1990) sobre a função fabulatória no cinema do real, buscamos aproximar o trabalho de Sanguinetti do gênero *documental imaginário*, que vem sendo assimilado ao vocabulário da prática fotográfica contemporânea sem uma contrapartida teórica suficientemente elaborada. Ademais o que mais se destaca nos filmes do *cinéma vérité* destacados por Deleuze – bem como nas obras que aqui reunimos sob o signo do documental imaginário – é um gesto de dissolução do estatuto objetivo e subjetivo que funda o regime de verdade associado tradicionalmente ao gênero documental. Na prática de Sanguinetti a fabulação implica a revogação do objetivo/subjetivo por meio de um *jogo performático* em que a fotógrafa propõe brincadeiras e referências a serem apropriadas e performadas por Guille e Belinda, personagens do ensaio. Identificamos ao longo do texto algumas outras experiências no campo da fotografia e do cinema que, por meio da função fabuladora, combinam formas ensaísticas da imagem, inflexões poéticas e performance ao documentário. Neste sentido, destacamos neste trabalho obras como as de Grete Stern, Julia Margaret Cameron, Clementina Hawarden e Petra Costa, artistas com cujas obras Sanguinetti parece estabelecer um diálogo consistente – embora quase imperceptível a não ser se pensado a partir da noção de museu imaginário – trabalhando num mesmo horizonte de reorganização do visível como abertura de novos modos de percepção do real.

Palavras-chave: ensaio, fotografia, fabulação, performance, cinema

ABSTRACT

MELCHIOR, Laila Pimentel Francisco. *Documental imaginário: ensaio, fabulação e performance na fotografia de Alessandra Sanguinetti*. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This study has as its object the photographic essay *The adventures of Guille and Belinda and The enigmatic meaning of their dreams* of Argentinean-American artist Alessandra Sanguinetti. We investigate how the documental form explored by the artist assumes essayistic tendencies that “twist” the established form of the classic documentary as it mobilizes other regimes of truth, which are strongly marked by the presence of aesthetic elements and by fabulatory components. Departing from the reflection of philosopher Gilles Deleuze (1990) upon the fabulatory function in the cinema of real, we try to approximate Sanguinetti’s work to the *imaginary documentary* genre, which has been assimilated to the vocabulary of contemporary photographic practice without a sufficiently elaborated theoretical counterpart. Likewise the main feature in the *cinema vérité* films highlighted by Deleuze - as well as in the works here clustered under the sign of the imaginary documentary - is a gesture of dissolution of the objective and subjective statutes establishing the regime of truth traditionally associated to the documentary genre. In Sanguinetti’s practices fabulation involves the revocation of notions such as objective/subjective through a *performatic game* in which the photographer comes up with both play and imagetic references to be appropriated and performed by Guille and Belinda, the characters of the essay. Along the text the author identifies some other experiences in the field of photography and cinema that combine essayistic forms of the image, poetic approaches and performance through fabulatory functions. In this sense we highlight works such as those of Grete Stern, Julia Margaret Cameron, Clementina Hawarden and Petra Costa, artists with whom Sanguinetti seem to establish a consistent dialog – although an almost invisible one that can only be mapped through the notion of an imaginary museum – working towards a reorganization of the visible as the opening of new ways of perceiving the real.

Keywords: essay, photography, fabulation, performance, cinema

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A NOÇÃO DE ENSAIO NA FOTOGRAFIA DE SANGUINETTI.....	22
2.1 O BIOGRÁFICO NA FOTOGRAFIA.....	25
2.2 Montagem: lacunas em Rineke Dijkstra e em Alessandra Sanguinetti.....	26
2.3 Sonhos, colagem, fotomontagem.....	30
2.4 Fragmentos de narrativas: sobre o ensaio no cinema e na fotografia.....	36
2.5 Uma inflexão subjetiva e suas implicações coletivas.....	40
2.6 Discurso sensível sobre o mundo: ensaio, SUJEITO e documento.....	42
2.7 Diluição do sujeito: plástica de um biográfico anacrônico.....	46
2.8 O ensaio e a noção ampla do dispositivo.....	48
3 O DOCUMENTAL IMAGINÁRIO E A FABULAÇÃO.....	51
3.1 Notas sobre o documental imaginário.....	52
3.2 O diabo na rua, no meio do redemoinho.....	57
3.3 Inscrições do documento no documental imaginário.....	60
3.4 Objetividade, subjetividade: espaços intermediários de verdade na imagem.....	64
3.5 Da memória à fábula: fabulação como forma do tempo.....	69
3.6 Antes da fabulação: tornando o tempo visível.....	76
3.7 Let them stay.....	79
3.8 Das vias de acesso à fabulação: uma imagem intermediária.....	81
3.9 Do sonho ao ato por meio da performance.....	85
3.10 Duração da imagem-fábula como fabulação performática.....	88
4 INSCRIÇÕES PERFORMÁTICAS E O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	93
4.1 Performance no documental imaginário.....	93
4.2 Fotografia e Cinema: o performático como forma de discurso indireto livre do real.....	96
4.3 Máquina de realidade: formas de ambigüidade na imagem e na ideia de documento.....	103
4.4 Cena na fotografia.....	106
4.5 A fotografia victoriana: recursos e ilusão nas imagens do feminino.....	111
4.6 O feminino e o outro: Ofélia e o imaginário da loucura.....	116
4.7 O museu imaginário e a performance como apropriação: FORMAS de enunciar o não dito.....	118
4.8 Apropriação das figuras no documentário ensaístico contemporâneo.....	124
4.9 Categorias desorganizadas: documentário e poesia.....	127
5 CONCLUSÃO.....	130

5.1 Uma língua das imagens: o documental imaginário como forma de poesia	130
REFERÊNCIAS	136

1 INTRODUÇÃO

The adventures of Guille and Belinda and The enigmatic meaning of their dreams de Alessandra Sanguinetti foi apresentado no Brasil em 2010, na 29ª Bienal de São Paulo. Sanguinetti artista de origem argentina/norte-americana nasceu nos Estados Unidos em 1968, cresceu em Buenos Aires, mudou-se para Nova York em 2003 para especializar-se em fotografia, e hoje está baseada na cidade de São Francisco, na Califórnia. Agraciada por diversas subvenções, bolsas de estudos e prêmios de instituições – como o Fundo Nacional das Artes da Argentina em 1997, a Guggenheim Foundation Fellowship em 2000 e o Discovery Award dos Rencontres D’Arles, na França em 2006 – Sanguinetti é uma proeminente fotógrafa contemporânea, membro da prestigiosa agência Magnum Photos desde 2007, cujas obras figuram em coleções públicas e privadas como, por exemplo, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). No presente trabalho argumentamos tratar-se de um ensaio seu conjunto de fotografias mais conhecido, *The adventures of Guille and Belinda*.

Estas fotografias mostram as primas Belinda Stutz e Guillermina Aranciaga protagonizando cenas cotidianas e brincadeiras num ambiente rural nos arredores de Buenos Aires. Feitas ao longo de aproximadamente 10 anos, as fotografias foram expostas em museus e galerias sob o título *The adventures* sempre de forma mais ou menos desordenada, isto é, sem respeitar uma cronologia correspondente à tomada das imagens. Em 2010 a galeria Yossi Millo, representante de Sanguinetti nos Estados Unidos, publicou o trabalho no formato de um fotolivro. O projeto previa a distribuição das imagens em dois volumes: *The adventures of Guille and Belinda and The enigmatic meaning of their dreams* (2010) contém fotos dos primeiros anos do encontro entre as meninas e a fotógrafa e, *A life that came* (previsto para ser lançado em 2014) concentrari-se em imagens do início da fase adulta na vida das personagens¹. Ainda que a principio as fotografias estejam marcadas pelo critério cronológico que as separa, no interior dessas duas publicações – assim como nas impressões expostas em galerias – as imagens não estão organizadas de acordo com uma forma linear.

Neste ponto parece relevante ressaltar tratar-se de imagens muito ricas individualmente e que se tornam talvez ainda mais potentes quando vistas em conjunto. Da

¹ As fotografias, ainda que não tenham sido totalmente publicadas, estão disponíveis quase integralmente no website da fotógrafa, o que nos permite falar do ensaio diante do próprio objeto. O livro, bem como o material disponível no site foi a principal fonte de consulta da presente pesquisa. *The adventures* pode ser acessado no endereço <http://alessandrasanguinetti.com/index.php/project/the-adventures-of-guille-and-belinda/> e *A life that came* pode ser visualizado na página <http://alessandrasanguinetti.com/index.php/adventures/interlude/>. O site reúne ainda outros trabalhos da artista: <http://alessandrasanguinetti.com/>

anedota de que August Sander certa vez teria explicado a fotografia como um mosaico, que “só se torna síntese quando apresentada em conjunto” (FERNÁNDEZ, 2013, s/p) se poderia talvez explicar uma das grandes fontes de fascinação pelos álbuns, fotolivros e exposições. Independentemente da questão a respeito das possibilidades de uma síntese propriamente dita na fotografia, aqui nos interessa a narrativa possível a partir de uma constelação como potência, e não a linearidade. Noções cronológicas como as de *antes* e *depois* não parecem constituir a questão do trabalho de Sanguinetti a menos que sejam problematizadas por seu embaralhamento. No sentido mesmo de contemplar o caráter de constelação dessas imagens, nos parece que, ao observá-las, o que salta aos olhos é menos um sentido dado a partir de uma linearidade do que uma ambigüidade própria do visual (consonante, se quisermos, com uma série de ambigüidades tornadas visíveis nas fotos da adolescência destas meninas). Assim, o aspecto documental que a primeira vista poderia garantir um terreno estabelecido, um *a priori* para as imagens, se quebra duplamente: com a instabilidade das seqüências de imagens (seu vai e vem temporal) e com uma *performance fabulatória* mobilizada pelas personagens na maior parte das fotografias.

Os capítulos a seguir procuram investigar tais aspectos dessas fotografias que parecem constituir, ao fim e ao cabo, alternativas à tentação de ler essas imagens de maneira linear, calando os intervalos de tempo e os desafios de sentido que se instalam necessariamente no contato com a obra. Nos parece que a linearidade da leitura chega a ser fatalista em relação às personagens e seus destinos, e que essa não seria portanto a maneira mais proveitosa de abordar imagens tão carregadas de conteúdo poético. O trabalho afasta-se portanto de um entendimento mais tradicional do caráter (mais imediatamente) documentário destas imagens para ressaltar a possibilidade dessas fotos como recurso para a invenção de mundos.

O primeiro capítulo investiga o caráter ensaístico do conjunto das imagens como um tipo de narrativa que, como notou Consuelo Lins (2006), se constitui a meio caminho entre um discurso sobre si e sobre o mundo. A ideia de sonho mobilizada pelas fotografias – desde seu título, bem como de suas possíveis relações com uma tradição de apropriação por meio de diferentes formas de montagem – são também objetos deste capítulo. Neste contexto começamos a analisar algumas formas de diluição do caráter objetivo e subjetivo na fotografia, passando pelo recurso da montagem e por um questionamento de diferentes inscrições do tempo na paisagem. Finalmente associamos a noção de ensaio (compreendido também como positivação ou tentativa), a um entendimento amplo do dispositivo – não se trata nunca de um dispositivo estabelecido – como um jogo, encontro produtor de fabulações

mais ou menos imprevisíveis aproveitando os acasos que surgem da interação entre os dois lados da câmera e com o mundo.

O segundo capítulo procura se concentrar sobre o conceito expandido de documentário. Partimos da abertura inaugurada pela noção de ensaio como um certo tipo de filme desviante sobre o real para investigarmos o termo *documental imaginário*, que vem sendo utilizado no vocabulário artístico contemporâneo, bem como no contexto curatorial mais recente. O texto analisa alguns trabalhos fotográficos já reunidos sob este nome e busca estabelecer conexões com as fotografias de Alessandra Sanguinetti. Deste modo o ponto de interesse passa a ser um entendimento desnaturalizado do documento e do documentário: como uma certa construção, algo constituído em séries e permeado de forças de poder. A reflexão de Gilles Deleuze (1990) a propósito do ideal de veracidade na base dos discursos de real mobilizados pelos filmes documentários que ele chama de “filmes de real” será fundamental para dar prosseguimento à pesquisa. Deleuze identifica nesses filmes um funcionamento típico da ficção, em que a visão do diretor e aquela de suas personagens estão delimitadas implicando um discurso identitário definido em que Eu=Eu e Eles=Eles. Deleuze opõe esse ideal de veracidade à função fabuladora dos pobres, em que pela forma de um discurso indireto livre (que é uma subjetividade indireta livre), o realizador abre mão de sua ficção para dedicar-se àquela de suas personagens. Seria este o caso dos filmes de real de Jean Rouch e Pierre Perrault – que poderão ser compreendidos como formas algo ensaísticas, dadas as investigações do primeiro capítulo – em que personagens fabulam para contrapor-se ao real dado pelos dominantes. Nesse sentido investigamos também a noção de fabulação tal como ela é formulada a princípio por Henri Bergson e depois revista por Deleuze.

O terceiro capítulo dedica-se à questão da performance como forma privilegiada de fabulação na imagem fotográfica. A performance será entendida em sua inclinação imaterial, a meio caminho entre as artes plásticas e cênicas. A hipótese é a de uma subjetividade indireta livre que toma forma a partir de um jogo performático (uma fabulação performática) cujas tensões e negociações se refletem nas imagens. A ideia de cena, a referência aos *tableaux vivants*, às imagens da insânia em seu jogo teatral e à fotografia victoriana da *mise-en-scène* de Julia Cameron e das imagens provocativas de Clementina Hawarden sustentam um percurso que aponta para o contemporâneo – tanto na fotografia quanto em algumas experiências recentes no campo do cinema documentário – como estética de atos e gestos que mobilizam afetos e implicam durações.

Seria ainda preciso notar como uma série de ambigüidades que marcam o discurso em torno do feminino aparecem de maneira central nestes projetos. As fotografias parecem colocar em jogo algumas possibilidades da própria imagem em sua condição feminina, traçando um percurso que passa tanto por uma suposta fragilidade atribuída às mulheres e às imagens quanto por uma forma discreta e torcida de poder. O presente trabalho não pretende, no entanto, se dedicar especificamente a uma discussão de gênero (que seria todavia possível no contexto das fotografias de Guille e Belinda), mas procura explorar como alguns dos recursos desta prática fotográfica guardam uma relação latente com tais questões. As fotografias de Sanguinetti carregariam, em suma, algo de modesto que nos interessa destacar ao distanciar-se das grandes narrativas ou assertivas sobre o mundo.

A escolha por fotografar essas duas meninas pobres numa região econômica e culturalmente periférica do mundo não teria a “grandiosidade humilde” das fotografias humanistas/humanitárias nem diria respeito ao gesto detalhista do paparazzo em relação ao cotidiano das celebridades² que, como tantos autores buscam indicar, marcariam uma boa parcela da produção fotográfica contemporânea dirigida para o real. A modéstia dessas imagens parece mais relacionar-se com algo de um discurso em torno do feminino, um discurso não assertivo e sempre em devir, no sentido de que parte de uma perda fundamental para constituir-se: não é o grandioso, nem o calamitoso, nem mesmo uma narrativa constituída o que as fotografias de Sanguinetti contemplam. Elas voltam-se para os fragmentos lúdicos – até mesmo oníricos – performados por essas duas meninas desconhecidas que fabulam no interior do pampa argentino. Alguns relatos da fotógrafa e, principalmente, suas imagens, irão mostrar uma intimidade que parece constituir a base de um trabalho sensitivo e, sobretudo, irão permitir entender essas fotografias a partir de um ponto de vista definido pela ideia de experiência³.

É também neste sentido que a própria noção de identidade se rarefaz em determinados pontos, assim como as noções de objetivo e subjetivo permitindo uma certa condição de revogação das duas primeiras pessoas do singular (daí o discurso indireto livre), e os limites definidos dos gêneros (mesmo aqueles próprios à fotografia, onde a oposição entre retrato e paisagem seria talvez o exemplo mais imediato como pontos de partida para identificar

² São estas as categorias ressaltadas por André Rouillé (2009) como provas de uma “crise generalizada” que o autor procura indicar contrapondo-se à “verdadeira fotografia-documento”, noção da qual procuramos nos afastar ao longo deste texto.

³ Refiro-me à experiência no sentido que o termo assume na obra de Walter Benjamin. Para o pensador, em linhas muito gerais, a experiência é uma forma de inserção no mundo que perde seu valor na medida em que a sociedade capitalista moderna desfaz seus laços com a tradição e com a experimentação particular do tempo das formas pré-modernas de vida, constituindo-se sobretudo, à maneira da burguesia urbana moderna .

diferentes tipos – identidades – de imagens). A principal característica dessas fotografias – que parece relacionar-se também com sua modéstia, a recusa da grandiloquência como inclinação ao feminino – parece ser a capacidade de fundar um tipo de imagem que “destitui do poder de dizer Eu” (DELEUZE, 1997, p.13). Um novo eu possível, esse eu que é um outro, convocaria a performance como principal forma de olhar poético sobre o real. Partilhado por algumas experiências da fotografia contemporânea (em que as fotografias de artistas como Alexandre Sequeira parecem ser um bom exemplo no contexto nacional) e por um certo cinema documentário (como o dos filmes de Eduardo Coutinho), os processos desse olhar poético sobre o real constituem a questão estética que anima a discussão ao longo deste texto. As imagens performadas pelas jovens Guille e Belinda e percorridas pelo leitor oscilam assim por zonas indeterminadas: são simultaneamente ecos do encontro com Sanguinetti, ecos da vida adulta e das tarefas cotidianas, de paisagens de sonho e ambientes do imaginário infantil e feminino.

É também esta indeterminação que permite observar o intervalo objetivo que constitui a tomada das imagens do trabalho (os 10 anos que transcorrem entre a primeira e a última fotografia feitas para o ensaio) de maneira heterogênea, sem um desdobramento em progressão, mas que se reconfigura a cada olhar. E assim, se não seria possível entrar num *devoir-homem* – pois, segundo Deleuze, o homem é a forma dominante –, as fotos de Sanguinetti procuram neste trabalho explorar variadas formas de um *devoir-mulher*. Neste sentido é como se as imagens explorassem visualmente o devir, esse “componente de fuga, que se furta à sua própria formalização” (DELEUZE, 1997, p.11). O devir “entendido como algo que não tem estado final, não projeta uma identidade” e “como um estado de variação” (NIETZSCHE, 2008, p. 358) é o que acreditamos estar em jogo nessas imagens (desde os corpos adolescentes em sua disposição performática até este entendimento heterogêneo, “constelacional”, do conjunto de imagens em seus possíveis percursos). As fotografias então diriam respeito mais a uma disposição ao inacabado, a uma zona de vizinhança, do que a um estado constituído, estabelecido, sempre igual e facilmente esgotável pelo termo “documental”.

Se há questões típicas do universo feminino que circulam por essas imagens esses temas aparecem como expectativas, elucubrações, encenações, brincadeiras e chistes: ensaios e tentativas, jamais afirmações categóricas. As imagens do casamento e da maternidade que ocupam boa parte do ensaio põem em jogo um série de expectativas pessoais e sociais preenchendo-as de imaginação poética. Desta maneira as fotografias convocam visualmente um campo muito amplo de referências. Além de evocar o repertório imagético de um vasto

museu imaginário⁴, remetem a universos literários tão distintos quanto os de Júlio Cortázar, Lewis Carroll e William Shakespeare, como destacou a maior parte das críticas do trabalho. As imagens, no entanto, não se inscrevem definitivamente em nenhum destes universos mas circulam por territórios do imaginário, convocando referências para performá-lo, dando-lhe corpo, tornando-o vivo e misturando tudo a uma só vez.

Cabe ressaltar que estas expectativas, em sua dupla natureza (pessoal e social), transbordam até mesmo o universo da fotógrafa como autora do ensaio. Ao tomarem corpo essas imagens perdem seu dono, implicam uma partilha que assume contornos de jogo: uma vez propostas por Sanguinetti, as imagens são negociadas, apropriadas pelas próprias meninas. O repertório performado pelas jovens não remete a um conjunto restrito e facilmente identificável de referências, mas compartilha as experiências estéticas de Sanguinetti e das próprias jovens, referências da história da arte misturadas a certos gêneros convencionais da representação popular latino-americana, etc.. E é precisamente neste sentido que se inventa mundos: ao formar agenciamentos possíveis, ao torná-los reais na medida em que se lhes dá corpo por meio de uma performance.



Se ambas as imagens acima referem-se ao imaginário sobre a morte, a primeira delas evoca a iconografia cristã (Jesus morto nos braços de Maria) enquanto a segunda lembra uma produção imagética do excesso, uma certa estética forense estilizada associada a filmes de diretores *pop* como Quentin Tarantino. Na primeira fotografia Jesus é improvisado por Belinda que, vestida de biquíni, leva louros romanos na cabeça ao invés de sua habitual coroa

⁴ Termo de André Malraux que será examinado mais detidamente no último capítulo.

de espinhos e a Maria de Guille se serve do que parece ser um pano de prato para fazer seu véu. Na segunda fotos as personagens parecem ter passado por uma espécie de luta escatológica, na qual a camisa de Guille acaba misteriosamente molhada e o golpe final sofrido por Belinda indica os vestígios de sangue na cena do crime de brincadeira por meio da blusa manchada por algo que parece ser molho de tomate.

Lado a lado, essas imagens não implicam uma continuidade direta, mas mobilizam intervalos (de referências, de tempo, de significações, de identidade, etc.) ao passo em que se servem da performance – sua estrutura de *collage* e livre associação, remetendo também à montagem fílmica (COHEN, 2002) – acionando diferentes campos visuais. No conjunto das fotografias de Sanguinetti não há uma hierarquia de imagens e, nem mesmo, há tentativa de mobilizar referências precisas. Sua opção é mais por apropriar o caráter lúdico do jogo em favor das próprias imagens, deixando visível a forma como se misturam referências díspares adaptadas também ao contexto local, aos recursos do dia-a-dia. O realismo fotográfico combina-se assim, em sua prática, a uma certa suspensão do tempo e da verossimilhança típica das brincadeiras infantis.

Se por um lado são tantos os pontos de fluidez que o trabalho mobiliza, por outro lado, um único aspecto marca um contraponto a esta falta de ancoragem mantendo-se fixo nas imagens: trata-se da coloração viva proeminente dessas fotografias, aspecto que desperta interesse ainda na medida em que seu uso antecede uma tendência crescentemente popular associada a certos dispositivos de imagens contemporâneos, os filtros padronizados de aplicativos como o *Instagram*. Uma reflexão a propósito do uso das cores no trabalho de Sanguinetti não parece, portanto, poder escapar de algumas considerações. Ainda assim, cabe notar que a fotógrafa não é a primeira a fazer uso intensivo da cor em seu trabalho: Ernst Haas fez a primeira exposição de fotografias em cores no MoMA de Nova York no ano de 1962. A instituição também é amplamente conhecida pela exibição de 1976 de William Eggleston, considerada por muitos como o marco mais significativo da entrada da fotografia colorida no museu. Desde então muitos trabalhos usaram o recurso da coloração. O italiano Luigi Ghirri, por exemplo, explora a cor em todo o seu trabalho: na série *Kodachrome* uma estética amadora embaralha as imagens coletadas do mundo que são apresentadas em suas próprias fotografias, misturando figura e fundo e dando a ver um mundo ilusionista, onde a imagem já é ponto de partida do real. São no entanto as imagens da fotógrafa norte-americana Helen Levitt que parecem apontar já alguns traços retomados por Sanguinetti como espécies de ressonâncias visuais.

Mais conhecida por suas imagens em preto-e-branco, Levitt produziu uma pequena quantidade de imagens coloridas entre os anos de 1959 e 1960 que viria a ser quase toda roubada de seu apartamento alguns anos mais tarde. Na década de 1970 a fotógrafa produziu mais algumas dessas imagens em cores, compondo um conjunto que foi exposto no MoMA de Nova York juntamente com as fotografias remanescentes das suas primeiras experiências com cores. Helen Levitt, assim como Sanguinetti fará mais tarde, faz um forte uso das cores contribuindo para a expressividade de suas imagens. É curioso notar como na prática das duas fotógrafas a intensidade da coloração aparece associada às imagens de comunidades pobres ou de certa maneira marginalizadas dos processos sonhados pelo progresso moderno. Diferentemente das fotos de Eggleston, em que a cor faz referência ao apelo do consumo, descrevendo de forma alegre e contagiante o crescimento da América nos anos 1970, as fotografias coloridas de Levitt mostram uma Nova York que não é a do glamour ou dos grandes arranha-céus, mas das pessoas que compõem a força de trabalho da cidade revelando o lado decadente da vida moderna nos grandes centro: ruas sujas, paredes pichadas, carros danificados. Neste ambiente, a vida animal sobrevive de maneira caótica ao crescimento e à desordem urbana como resquício do mundo tradicional. Galos passeiam livremente sobre a calçada em uma das imagens de Levitt, em frente a um conjunto roto de cadeiras, todos os elementos em estado lastimável. A presença dos animais destaca o lado caótico de uma cidade que galgou certos lugares no “progresso tecnológico” sem conseguir deixar para trás alguns de seus vestígios pré-modernos e rastros mais tradicionais. O chão sujo, a pobreza, os animais na rua, são todos traços de um processo de modernização desigual que nunca se dá por inteiro.

Apesar de suas imagens retratarem uma certa precariedade, o trabalho de Levitt faz um uso peculiarmente alegre e vivo das cores. Há graça e uma evidente descontração de suas personagens que afirma uma distância em relação a uma estética de sobriedade austera que marcou a produção norte-americana nas décadas de 1930-40. As pessoas fotografadas por Levitt já não carregam o rosto duro da crise. Ao invés disto ela fotografa corpos de uma plasticidade alegre, frequentemente crianças que, em meio a condições precárias e poucos recursos, crescem com alguma esperança. Já não são mais os corpos do trabalho pesado e quase sem resultados os que aparecem em suas fotografias. Os corpos nas imagens de Levitt são flexíveis, capturados em movimento, em meio às cores, circulando e habitando a cidade. Mas se em Helen Levitt a mobilidade diz respeito sobretudo ao gesto da fotógrafa – que busca suas imagens deslocando-se pela cidade – enquanto seus modelos (ainda que capturados em seus próprios fluxos) estão aderem às vilosidades do imenso labirinto que é a cidade; em

Sanguinetti, a fotógrafa se desloca em suas idas e vindas à Argentina, por exemplo, enquanto as personagens têm a imensidão do campo como seu espaço, possibilitando uma liberdade de movimento e de criação quase inesgotável.



Se em Levitt, será sempre à distância, desde o espaço público que ela fotografa a vida dos desfavorecidos da cidade – como, por exemplo nas imagens abaixo, em que ela fotografa cenas privadas desde a rua e a janela marca sua separação em relação aos modelos – Sanguinetti parece colocar-se também a si num mesmo plano que as meninas. O espaço aberto do pampa assume em suas imagens a potência de um lugar comum para o encontro, condição diferente daquela da cidade decadente, onde as paredes do labirinto urbano delimitam esferas do público e do privado, o espaço da fotógrafa e aquele dos modelos. O campo das fotos de Sanguinetti mescla instâncias: a paisagem distante, quase inalterável no fundo dos fotografias parece ser o próprio lar das meninas, onde a fotógrafa se permite entrar. Este espaço amplo e generoso fornece uma condição de acolhimento que abriga uma experiência fora do tempo. Para não fotografar sempre o mesmo, este encontro precisa produzir imagens, não flagrá-las enquanto estas se dão espontaneamente, na medida em que a fotógrafa flana pelas ruas da cidade. Tudo tem que ser inventado de modo que as três, dividindo o mesmo espaço, não dividem somente um mesmo plano físico. Ainda que no momento da foto cada uma delas se ocupe de coisas diferentes, a invenção que está em jogo remete a um projeto de fotografia que não se funda completamente na ideia de flagrante, de instante capturado por um fotógrafo que busca imagens prontas do real, mas numa prática que requer uma partilha, uma preparação, uma relação, uma duração no tempo.



Sanguinetti fotografa a brincadeira em ato, performada nos corpos das personagens e em função de uma partilha. Trata-se de uma dinâmica que difere do fotógrafo aventureiro, o fotógrafo em ação, o fotógrafo de guerra que se arrisca para capturar as imagens raras do mundo. Se há risco e imagens raras no ensaio de Sanguinetti, assim é porque trata-se de imagens que provêm de um tempo, de uma observação que só pode ser participativa e que convoca a fotógrafa – ela se arrisca sobretudo num terreno afetivo – numa disposição compartilhada de criar imagens. É deste modo que a *duração* aparece como elemento fundamental do trabalho: ela é o nó de um sistema complexo que engendra a imagem, a invenção e o real a uma só vez. O tempo parece ser o problema mais agudo suscitado por essas imagens no sentido de que ele agencia formas de visibilidade que se referem tanto ao espaço quanto aos sujeitos, tanto ao instante quanto à duração, tanto à forma estática da fotografia e quanto a uma espécie de movimento⁵.

Um pouco neste sentido, Philippe-Alain Michaud (2004) notou como o retratista Nadar teria dado pistas do desejo por uma forma de duração na fotografia já em 1887, quando teria previsto um espetáculo total, onde se veria a “fotografia gravar as atitudes e mudanças na fisionomia de um orador enquanto, ao mesmo tempo, um fonógrafo grava suas palavras” (p.98). Este tipo de preocupação, argumenta Michaud, está ligada a uma espécie de animismo identificada por Warburg na imagem, que remove os corpos “do tempo orgânico, entrando num tempo documentário” (2004, p.122). O autor aponta como o espaço da representação

⁵ Caberia lembrar como Philippe-Alain Michaud (2004, pp. 93-144) conectou estudos do teórico alemão Aby Warburg (“A Arte do Retrato e a Burguesia Florentina” e “Arte Flamenga e a Renascença Florentina Precoce”, ambos de 1902) sobre figuras estáticas sem nenhuma expressão gestual com algumas questões do cinema e da imagem em movimento. O autor destaca que, nestes trabalhos, a questão do movimento não desaparece, mas é interiorizada: Warburg teria notado como os corpos passam a ser representados nessas obras do *quattrocento* como seres vivos, apontando para uma inflexão animista em plena Renascença. Depois de Giotto, as características individuais teriam sido ressaltadas nas pinturas e as representações secularizadas, tornando-se individualizadas e confundindo-se com o gênero do retrato. Michaud destaca Burckhardt, que já teria notado num afresco da capela espanhola de Santa Maria Novella a representação pictórica de *pessoas que realmente existiram*.

passa a recolocar-se em termos de um palco, onde a personagem adquire uma espécie de vida na imagem e, dentro do universo da representação, continua a se transformar. Na análise de Warburg sobre a figura de Maria Portinari, mulher de um representante dos Medici em Bruges, Michaud destaca, por exemplo, como retratada em três pinturas feitas em momentos diferentes da história, a personagem vaga pelas imagens “independente da cronologia dos trabalhos: ela aparece aqui e ali, encontrada por meio de descobertas ao acaso, entregue às pesquisas dos historiadores” (MICHAUD, 2004, p.135).



Estes aspectos apontados por Michaud curiosamente lembram algo que se passa também nas imagens de Sanguinetti, mas em proporções diferentes: um tempo se passa na imagem em correspondência com um outro tempo, este ancorado no real. Esses dois tempos não estão necessariamente em sincronia, e por mais que a imagem faça referência ao tempo cronológico e aos aspectos documentais daquelas pessoas que realmente existiram e que, a princípio, antecederiam a imagem, é como se as modelos viajassem “de uma pintura a outra e conseguisse, no seu ser como imagem, as modificações de seu ser carnal” (MICHAUD, 2004, p.122). A passagem do tempo nos fragmentos narrativos que são as imagens de Sanguinetti remete ao animismo apontado por Michaud na medida em que as fotografias se oferecem ao escrutínio de um espectador ao mesmo tempo em que remetem a uma duração real, de uma vida. Na constelação de imagens está implícito o gesto de uma fotógrafa que, repetidas vezes, retorna para fotografar as mudanças das meninas que correspondem ao seu “referente”. Mas deste referente, que são duas vidas cheias de potencialidades, surgem tantos outros seres,

outros tempos e personagens, todos vivos na imagem. As imagens assumem como que uma vida paralela àquela das personagens reais, ganham corpo na medida em que os dez anos que permitiram o aparecimento destas fotos se descolam das imagens do real e remetem a um tempo de duração indeterminada, onde parecem ter sido fotografados em uma única tarde (ou num infinito de tardes iguais) a despeito de sua ancoragem documental.

No horizonte deste ensaio está, portanto, um rito de passagem que não cansa de se anunciar embora nunca se complete. Trata-se da passagem das meninas à condição de mulheres, do estático ao movimento, de uma relação superficial a um jogo performático que expõe intimidades. Não são somente instantes o que essas fotografias suscitam, são também durações, passagens, esse jogo que se dá no tempo e que é o encontro mesmo das personagens e da fotógrafa, enfim, uma relação. Algo imaterial, da ordem do temporal que se transforma em imagem: remete ao *devoir*, ensaiando repetidas vezes possibilidades na duração intermitente destes encontros.

2 A NOÇÃO DE ENSAIO NA FOTOGRAFIA DE SANGUINETTI

Uma das imagens mais conhecidas da região meridional das Américas é aquela do *gaucho*, cujos ancestrais, de origem indígena, espanhola, portuguesa e afro-americana misturam influências culturais determinantes na formação social deste território. Personagem tradicional da cultura e do folclore no Cone Sul, nas artes o *gaucho* está ligado sobretudo ao gênero da literatura gauchesca, subgênero da literatura latino-americana que busca recriar sua linguagem e seu modo de viver. Se a figura do *gaucho* está fortemente ligada à masculinidade, a mulher *gaucha* – chamada tradicionalmente de *china*, *prenda*, *paisana* ou *guaina* – permanece em segundo plano, atrás da figura do *cowboy* do sul. *The adventures of Guille and Belinda*, no entanto, oferece a imagem de suas duas personagens sem os trajes típicos da *china*, performando as tradições do *gaucho* e suas próprias invenções no espaço amplo do pampa argentino. De preto, Belinda encarna o *gaucho* da imagem abaixo: de costas para a câmera, vestida somente de calça e chapéu, não figura como menina ou menino mas, longilínea, dá corpo à personagem de um *gaucho* que dança. Já Guille, o corpo farto em suas roupas de baixo brancas, dança com um sorriso, acompanhando o *gaucho* sem rosto.



A imagem evoca uma série de oposições (frente e costas, gordo e magro, preto e branco, homem e mulher) indicando desde já uma dualidade que será recorrente no trabalho. Este aspecto dual, no entanto, não exclui uma dimensão que é pouco preocupada com demarcações precisas de gênero – Belinda não parece ter problemas em assumir uma figura andrógina, por um lado; e que, por outro lado, parece ser assim graças a uma intimidade

proveniente do fato de se tratar de um grupo composto apenas por mulheres. Várias são as imagens relacionadas ao imaginário feminino neste trabalho, onde recorrentemente performam-se figuras do casamento ou da maternidade. Assim, mais do que inibir a alteridade na composição desse grupo de mulheres, a dualidade em questão parece parte intrínseca do ensaio de Alessandra Sanguinetti, assumindo nele contornos muito particulares. O aspecto dual se coloca em diferentes campos, incluindo-se um aspecto inegavelmente partilhado da autoria obra, que não é exclusiva da fotógrafa mas que se deve também a uma certa disposição fotográfica das meninas⁶.

Ao invés marcar oposições entre os gêneros (quaisquer que sejam eles, homem e mulher ou fotógrafo e modelo, por exemplo) imagens apontam relações mais complexas, imbricações amalgamando elementos que a princípio poderiam parecer opostos. Uma associação entre aspectos documentais e ficcionais diz respeito à forma particular da dualidade que aqui se desenha. Por um lado é evidente nas imagens o registro de um longo período em que Sanguinetti mantém um convívio próximo com as meninas e durante o qual, com o passar do tempo, elas crescem e tornam-se mulheres. Por outro lado, as imagens que compõem o trabalho, quando vistas em seu conjunto, superam sua própria cronologia referencial na medida em que, a despeito de evocá-la em vários momentos, também fazem referência a um tempo de outra ordem, um tempo que remete à própria interrupção do fluxo contínuo da vida cotidiana para acolher brincadeiras como espécies de digressões: neste sentido o lado documental do ensaio divide espaço com uma função ficcional.

Sanguinetti fotografou o campo argentino ao lado das jovens personagens Belinda Stutz e Guillermina Aranciaga ao longo de 10 anos. A este trabalho extensivo seguiu-se um outro, sobretudo intelectual, de edição e organização das imagens. Na última página do primeiro volume do fotolivro a artista comenta: “fazer as fotos foi a parte fácil. A tarefa difícil foi criar um sentido de tudo isto e reconhecer o fio invisível que ligava tudo”⁷ (2006, s/p). Se há um fio quase invisível que parece ligar as fotos o ensaio não se constitui de modo a reconhecê-lo na cronologia das imagens ainda que a obra jogue – sem dúvida – com a informação inicial de não haver ficcionalizado a passagem do tempo. Por um lado, então, essa ancoragem no real dá força às imagens na medida em que reflete uma intimidade, tornada

⁶ Se isto pode ser dito, no entanto, é somente de um ponto de vista intelectual e para os fins desta análise que tenta identificar as forças que atuam na formação destas imagens. De fato, os direitos das fotos pertencem à fotógrafa e à galeria que a representa, embora a participação inventiva das meninas é um importante fator do ensaio. Nos próximos capítulos investigaremos essa participação não pela via do direito ou da autoria, mas naquilo que ela implica dando origem a um modo de linguagem específico, tanto estilístico como em termos éticos e políticos, provocados por essa partilha.

⁷ Tradução nossa.

visível até mesmo no gesto da fotógrafa de retornar a cada vez para fazer imagens das mesmas pessoas enquanto suas vidas se desenrolam. A imagem é assim o elemento de uma interação com as modelos que assumem também seu caráter de personagens. Mais do que isto, a duração “real”, o coeficiente documental implicado neste gesto, dividem terreno com uma performance: a ficcionalização de inúmeros aspectos imaginados da vida de Guille e Belinda, transformados em imagem de suas brincadeiras.

A forma de apresentação desses dois aspectos parece contribuir para um efeito embaralhador do trabalho que se faz sentir na própria organização das fotos. Ambas as versões de *Adventures of Guille and Belinda and the enigmatic meaning of their dreams* – a edição do fotolivro, bem como a versão de exposição – abrem mão da cronologia documental das fotos priorizando uma abordagem anacrônica, que não corresponde a uma organização linear que respeitasse a sucessão real dos eventos fotografados. Esse desdém em relação à cronologia poderia desde já indicar o deslocamento do primado de uma lógica documental e sublinhar contornos mais complexos onde um aspecto ficcional se delineia. Se por um lado as imagens foram necessariamente feitas observando-se uma ordem cronológica, por outro lado este fator não ordena a montagem do conjunto.

O anacronismo na base da organização destas imagens parece relacionar-se a uma duração mais profunda, a uma variação das intensidades, mais do que a tentativa de mimetizar em obra o efeito do tempo cronológico. Neste sentido seria a presença constante das duas meninas e seu encontro com Sanguinetti, ao abrir espaço para a performances de conteúdo algo fantástico, o fio que liga o conjunto. A despeito da temporalidade referencial da tomada das imagens, as fantasias performadas por Guille e Belinda obedecem a uma outra montagem, que não é linear. No fotolivro esta proposta narrativa se dá de maneira igualmente enfática. As páginas numeradas e a fixidez de sua ordem de encadernamento indicam seqüências pré-estabelecidas e, entretanto, permeáveis à possibilidade do leitor/espectador de folhear o exemplar conforme sua vontade. Na versão exposta, em que cada imagem corresponde a um quadro pendurado nas paredes da galeria, sobressai também o caráter arbitrário da montagem, e o espectador pode circular por entre as fotografias editando por si mesmo, na medida de seus passos, a narrativa e os sentidos que lhe vêm à mente.

Consonante ao embaralhamento cronológico, a textura e a coloração constante das fotos contribui para uma certa indiferenciação temporal que funda o espaço fora do tempo de um pampa quase mítico. Aspectos como a iluminação prioritariamente natural, por exemplo, ao conferir sempre os mesmos tons de verde e azul às fotografias, irão contribuir para uma documentação paradoxal, confusa e algo ficcional. As fotos lembram um arquivo

embaralhado em sua ordem e em seus sentidos, parecem levar o espectador a desconfiar dos próprios registros que se impõem ao tempo, desafiam-no – talvez justamente por deixá-lo visível – e mostram-se marcados por uma performance que confere novas camadas ao real. Mantida ao longo dos anos de realização das fotos, a constância formal das imagens chega mesmo suscitar dúvida sobre a possibilidade de que todo este tempo teria se passado por artifício numa mesma tarde mágica e melancólica. Do confronto entre o aspecto quase mágico que confere a similaridade dos dias e o caráter documental dando certa consistência às personagens reais enquanto elas mudam ao longo do passar do tempo, advém a estranheza do trabalho e também sua força. A improbabilidade da junção dessas duas temporalidades parece digna do universo da literatura fantástica de Jorge Luis Borges ou de Julio Cortázar.

Distante, no entanto, dos marcos da literatura fantástica, a singeleza do autor curitibano Paulo Leminski parece relacionar-se com estas imagens por uma outra via: ao postular o ver como fábula⁸, Leminski ressalta a estranheza das imagens e a parcela de imaginação implicada nelas, desde o próprio real, como uma certa escolha. Esta visão parece dizer algo do aspecto documental das imagens de Sanguinetti, que assim permanecem malgrado as intervenções da imaginação. Diferentemente de Funes, personagem de Borges (2001) que não consegue conter o dom de sua memória e dos personagens de Cortázar (1951), que precisam programar seus dias em função do tigre que ronda sua casa, Guille e Belinda *escolhem*, o caminho da fábula. Não se trata então de uma fantasia que se impõe ao real, mas da opção por uma consistência fantástica que vem como brincadeira e sugestão da fotógrafa, preenchendo o com imagens de seus sonhos e conjecturas por meio da performance. Daí parece ecoar o componente fantástico das cores fortes que Sanguinetti *decide*, por sua vez, dar a estes registros realçando o aspecto “fora do tempo” destas brincadeiras.

2.1 O BIOGRÁFICO NA FOTOGRAFIA

As fotos evocam um componente biográfico combinado a certos elementos oníricos e fantásticos, que propõem ao fim e ao cabo uma certa *escrita de vida*. O gênero do retrato (que

⁸ “Ver é uma fábula – é para não ver que estou vendo”, citação de Catatau, de Paulo Leminski (2010). A frase, ademais já participa da fortuna crítica do universo fotográfico ao dar nome à mostra do artista plástico e cineasta Cao Guimarães no Itaú Cultural de São Paulo (2013). No que concerne as fotos de Sanguinetti a citação mostra-se pertinente por suscitar a reflexão sobre o exercício de relacionar-se com o real, de (re)interpretá-lo e de dar a ver expresso na performance das meninas. Neste caso é dando a ver, ao tornar suas fantasias visíveis por meio da performance, que se inicia a presentificação de uma fábula: mediações da imagem que passam expressamente pelas meninas, pela fotógrafa e é finalmente elaborada pelo espectador que também dá sentido ao que vê num trabalho também imaginativo, fabular.

evoca o indivíduo e sua vida por meio da imagem) não deixa de estabelecer relações com o vasto conjunto de fotos de Guille e Belinda que, afinal, alude a tantos anos de suas vidas. Estas imagens contêm algo de biográfico na medida em que dão a ver uma existência implicada no tempo (pelo menos num certo período de tempo) e, no entanto, não parecem propor identidades definitivas, delimitações categóricas, acusatórias e nem mesmo intimamente profundas sobre os sujeitos que retrata. Assim, se por um lado é o caráter indicial da fotografia o que está em jogo, por outro lado as imagens de Guille e Belinda parecem também resistir à tendência ao retrato e não esgotam as margens de delimitação de sua existência conferindo-lhe uma identidade. Ainda nesse sentido seria importante destacar como as fotos quebram, sobretudo, a expectativa de semelhança que marca o gênero do retrato.

As imagens distanciam-se deste gênero não somente devido as especificações de ordem técnica que costumam caracterizar o retrato, a saber uma proximidade em relação ao modelo e um enquadramento que priorize seu rosto ou símbolos que indiquem as glórias de sua vida. Mais do que buscar retratar as personalidades individuais e íntimas, *The adventures* parece trabalhar no limite, instigando a imaginação das personagens para torná-la visível nas fotografias. O fato de que se possa ver as meninas “sonhando” na medida em que se tornam adultas poderia ressaltar, ao contrario de uma constância, o caráter provisório de suas identidades. Apesar do acúmulo de tempo que as imagens tornam visível não há nenhuma certeza sobre os aspectos que irão, de fato, se fixar na vida destas personagens. Nas fotografias o ato da imaginação não é delegado à interpretação da fotógrafa sobre uma realidade subjacente no mundo das personagens nem à fabulação do espectador sobre a imagem pronta, mas se constitui numa seleção e numa organização das próprias personagens. Junto à fotógrafa elas performam as imagens de suas aventuras e de seus sonhos diante da câmera⁹, evocando suas próprias fantasias sem necessariamente oferecer todos os contornos de suas personalidades íntimas à captura de um retrato.

2.2 MONTAGEM: LACUNAS EM RINEKE DIJKSTRA E EM ALESSANDRA SANGUINETTI

⁹ A questão relativa a essa performance ativa das meninas frente à câmera será abordada mais detalhadamente nos próximos capítulos. Por ora seria suficiente lembrar que se na ficção a personagem tem uma caracterização prévia, no documentário ele é um ser fragmentário, “esboço parcial de alguém que se mostra para a câmera numa dimensão algo teatral” (BEZERRA, 2009, p.37). Na sociologia Erving Goffman (2004) destacou um aspecto de construção da auto-imagem característico da vida social em que o indivíduo age de maneira semelhante a um ator de teatro – ao que o autor chama *performance*. Seu conceito de performance estaria assim relacionado à inexistência de um grau zero entre indivíduo e personagem. A função documental – no filme ou na foto – seria a ocasião de uma dupla interlocução do indivíduo com o cineasta e com o público, sob a mediação da câmera.

Num conjunto de imagens *Almerisa* (1994-2007) a fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra registra treze anos na vida da personagem que dá nome à série. A premissa deste trabalho lembra o gesto repetitivo da câmera de Alessandra Sanguinetti diante de Guille e Belinda de modo que o longo período de convívio entre Dijkstra e Almerisa parece, a primeira vista, aproximar os trabalhos das duas fotógrafas. Um olhar mais atento torna então notável como em *Almerisa* a ligação da imagem com um valor de identidade acontece de maneira muito mais sóbria e delimitada do que aquela trabalhada por Sanguinetti. As escolhas da holandesa implicarão em imagens de um tempo linear, muito diferente do tempo entrecortado de Sanguinetti. Almerisa é uma menina bósnia que Dijkstra registra pela primeira vez num campo de refugiados na cidade de Leiden, na Holanda. A fotógrafa faz seus registros bienais, dando origem a uma série de imagens que acompanham o crescimento biológico da personagem, bem como as mudanças sócio-culturais com que ela se confronta, para, em seguida, montar as fotografias em progressão.

Na primeira imagem, com trajes bósnios e um ar tímido, Almerisa aparece sentada numa sala improvisada que parece ser uma dependência do próprio campo de refugiados. Nas imagens que se seguem a esta ela será retratada da mesma maneira, sempre sentada, quase de frente para a câmera. A personagem deixa a infância, entra na adolescência e torna-se uma jovem mulher na medida em que os anos se passam. O ambiente do campo de refugiados é substituído pelo que parece ser uma acomodação um pouco mais confortável, permitindo inferir a melhora das condições da personagem e a adaptação dela e de sua família à vida na Holanda. Mudam progressivamente o cenário, as roupas, os cortes de cabelo e a postura da personagem. De forma bastante linear a série mostra a adaptação progressiva de Almerisa à cultura local, seu processo de “naturalização” e crescente inscrição como indivíduo em determinadas lógicas capitalistas nos moldes de sua nova pátria no norte da Europa sobrepondo-se à história pessoal pregressa da refugiada bósnia.





Se o percurso proposto na narrativa de *Almerisa* é sensivelmente mais linear do que aquele de *The adventures*, seria preciso ainda assim, considerando-se a aproximação das premissas dos dois trabalhos, apontar em que medida as obras encontram-se e em que medida se dão possíveis conseqüências estéticas desta escolha formal. Em primeiro lugar parece estar a forma como ambos os conjuntos de imagens supõem sempre lacunas incontornáveis. Este carácter lacunar diz respeito a tudo aquilo a que as imagens não podem dar conta, como o processo interior de adaptação de *Almerisa*, os sentimentos envolvidos nesse processo ou os efeitos dele em sua identidade. Permanecem abertos inúmeros sentidos a despeito da montagem linear escolhida por Dijkstra pois, como aponta Alberto Manguel (2001), é possível criar virtualmente qualquer narrativa diante da imagem, já que ela “se oferece ou sugere, ou simplesmente comporta, uma leitura limitada apenas pelas nossas aptidões” (p.22).

Esta gama infinita de leituras não parece escapar à Dijkstra embora esteja muito mais ressaltada em outros trabalhos da artista, ocupada frequentemente do tema do estranhamento e de uma performance quase involuntária dos modelos diante da câmara. Neste conjunto de fotografias de *Almerisa* especificamente é, no entanto, notável como as imagens parecem remeter muito mais a um processo que localiza a personagem em uma situação social e o expressa por meio da fotografia. A organização linear das fotos em *Almerisa* parece diferir então da questão de ordem “editorial” de Sanguinetti colocada como a “dificuldade de encontrar um fio condutor que ligasse as imagens” de modo que *The adventures of Guille and Belinda and the enigmatic meaning of their dreams* parece valorizar estas lacunas de sentido que, de algum modo, *Almerisa* parece trabalhar para suturar.

Em Sanguinetti, o gesto de tornar visível a inconstância das personagens já não mais remete à ideia de progressão, não há espaço, portanto, para o rigor rítmico que, em Dijkstra, emula a verossimilhança do real na base dessas imagens. As aventuras que dão título ao trabalho de Sanguinetti com Guille e Belinda poderiam então remeter tanto a um processo de feitura e registro das fotos quanto à experiência do espectador diante delas. No processo de feitura a aventura remete somente a Guille, Belinda e Sanguinetti, a sua disposição conjunta ao arriscar fabular imagens de sonhos e da imaginação, distantes de quaisquer necessidade cotidiana¹⁰ a não ser, talvez, das “necessidades da faculdade imaginativa do homem”, como diria Bergson¹¹. No que diz respeito ao espectador, trata-se de uma aventura que se dá diante dessas lacunas, onde a tessitura dos sentidos não é oferecida *a priori*.

Sanguinetti não busca refletir prioritariamente a realidade social de suas personagens. As fantasias implicadas em suas performances parecem, alternativamente, estar em relação com a amplidão do pampa que, embora domesticado pelos esforços da comunidade local, resiste e surpreende na diversidade de seus recursos, onde o verde se espalha por todos os lados, crescendo nas frestas nos muros e nascendo como musgo nas paredes. Se esta mesma força da natureza não deixa de agir sobre o corpo de Almerisa e isto se torna evidente, a

¹⁰ Se por um lado os dois conjuntos de imagens são compostos por imagens fixas, por outro lado eles também se relacionam a uma duração, registrando um longo período de transição na vida das personagens. Assim, não parece completamente desprovida de sentido a tentativa de olhar alguns de seus aspectos diante de determinadas observações da imagem-movimento tal como ela foi investigada por Deleuze. Se este conceito destina-se sobretudo às imagens do cinema, às imagens-movimento – que Bergson teria avaliado injustamente, na opinião de Deleuze – estas se caracterizam pela qualidade de serem cortes móveis da duração, isto é, do todo. Como aponta Deleuze, isto “implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo” (DELEUZE, 1983, p. 13). O plano, que compõe a unidade mínima de sentido na imagem cinematográfica, supõe um fluxo que se mantém e se transforma, à maneira própria da duração. Trata-se de um agenciamento de relações que se relaciona ao enquadramento e se caracteriza por um aspecto duplo: a) translação das partes de um conjunto que se estende no espaço e b) mudança de um todo que se transforma na duração (DELEUZE, 1983, p. 27). Nesse sentido, se quisermos uma aproximação das imagens de Sanguinetti ou Dijkstra (que para além do uso do *still* estão ambas implicadas em suas respectivas durações, e mudanças) com o conceito de duração como mudança do todo, será também preciso notar como estes dois trabalhos se diferenciam fundamentalmente entre si. Enquanto Dijkstra se concentra numa progressão temporal cumulativa que age sobre os aspectos físicos e sociais de Almerisa, é quase como se Sanguinetti desdenhasse deste sentido progressivo na abordagem que faz de suas personagens. As ações em suas fotos não se constroem em torno dos processos evolutivos ou por necessidades motoras quaisquer como no sistema sensório-motor que em Bergson rege a resposta dos seres vivos aos estímulos do mundo para conservar suas vidas. Investigada por Deleuze em sua teorização sobre a imagem-movimento a imagem do sistema sensório-motor seria aquela relacionada à ação: “*imagem-ação*”. Já a imagem que separa de um encadeamento lógico de sentido e apresenta encadeamentos por relações aditivas (do tipo “e”) remeteria ao tempo, como “*imagem-afecto*”. A imagem-afecto parece mais próxima à proposta abordada por Sanguinetti diante da duração que está em jogo no seu ensaio, e acontece como potência, por meio da introdução de um intervalo entre ação e reação. Nela o indivíduo, desinteressado das funções da ordem da sobrevivência, toma consciência de sua própria possibilidade de ação: estímulo e resposta não mais se conectam mecanicamente, mas são agora mediados pela afecção. A potência relacionada a essa afecção será o objeto da análise dos próximos capítulos. Finalmente, parece relevante notar como este olhar híbrido às imagens em suas relações aponta para a uma capacidade de criar cortes móveis, à qual Agamben (2000) indica se estender além do contexto do filme, relacionando-se mais amplamente ao estatuto da imagem.

¹¹ No capítulo 2 investigaremos as condições desta faculdade imaginativa no pensamento de Henri Bergson (2005) e Gilles Deleuze (1990).

personagem, sentada em sua cadeira, age mais por meio de suas roupas, cortes de cabelo e posturas diante do espectador do que por meio de uma performance desterritorializante. São os elementos da cultura, a despeito de seu corpo, que a constituem como indivíduo civilizado que “evolui” de forma previsível no ambiente socialmente delimitado da sala de casa. Seu corpo não pode assumir o mesmo aspecto camaleônico dos corpos de Guille e Belinda que, como puro artifício, transformam-se em cada imagem no lugar mesmo de uma paisagem que continua, por sua vez, sempre igual.

2.3 SONHOS, COLAGEM, FOTOMONTAGEM

As escolhas de Sanguinetti não são pela linearidade, mas privilegiam emendas aparentes demandando criação de sentidos na medida em que se tornam visíveis. Talvez aí resida o componente de enigma implicado no título desse conjunto de fotografias. É o devir como inconstância das formas, como agenciamento numa duração, o que está em jogo nestas duas diferentes formas de abordar o tempo: Dijkstra delimita sua experiência ao padronizar as imagens e a expectativa dos encontros com sua personagem; Sanguinetti se lança com Guille e Belinda num abismo de possibilidades que ela mesma não pode prever. O título de seu trabalho anuncia tudo que se pode saber de antemão: aventuras de significados sempre enigmáticos os quais Sanguinetti não busca circunscrever contentando-se em dar-lhes corpo, encenar, transformando em imagem uma substância antes apenas imaginária. Os esforços da fotógrafa não são no sentido de desvendar esses enigmas. Seu trabalho se aproxima mais de uma lógica algo onírica, como aponta o nome do ensaio. Como veremos a seguir, ao partir da imaginação a constituição dessas imagens não deixa de guardar relação com mecanismos de associação livre, condensação e deslocamento apontados por Freud no funcionamento dos sonhos.



Na primeira das imagens acima com asas nas costas, Belinda imita a pose da boneca no primeiro plano. Atrás dela, Guillermina tem um saco transparente na cabeça e, ainda que a imagem possa parecer aflitiva para o espectador, tal como num sonho, o saco plástico na cabeça de Guille é de alguma maneira naturalizado: não parece privá-la de oxigênio nem oferecer danos iminentes. O perigo da brincadeira é visível para o espectador, embora inocentemente incorporado pelas personagens. Belinda imita a boneca à sua frente, mas Guille já não participa da relação mimética estabelecida entre o primeiro e o segundo plano. Sua relação com os outros elementos da imagem parece mais evidente por sua posição, logo atrás de Belinda, e pelas variações da cor laranja que se distribui da figura da boneca às duas meninas diferenciando-se apenas por uma questão de gradação. A atmosfera é normal, cotidiana, e ao mesmo tempo, de ares surreais. A direita desta primeira imagem *Blue Light* parece fazer referência a pintor holandês Vermeer: semelhança que não se deve somente ao privilégio do azul, à luz entrando da janela/porta à esquerda que preenche o cômodo em diagonal desde cima, mas também à natureza prosaica e doméstica da cena. De pé na penumbra, do lado direito do ambiente, Guillermina escova seus cabelos de cima para baixo. A porção de cabelo já escovada e lisa que a menina prende com uma das mãos contrasta com o emaranhado da porção que resta a pentear. Esta, por sua vez, ecoa nos traços da lã da ovelha que entra no cômodo, bem como na textura do vidro azul da porta.

Por meio destes espelhamentos algo se repete nos três elementos, deslizando de um a outro como se as duas fases dos cabelos não inteiramente domados de Guille remetesse à dupla natureza da situação retratada pela imagem: à cultura que envolve a feitura do vidro corresponderia inevitavelmente certa medida animalesca presente na lã. A presença da personagem costura os campos da natureza e da cultura (que o ensaio de Sanguinetti parece explorar tão bem) de modo que, se o trabalho de interpretação continua – inesgotável – no horizonte destas imagens, ele depende tão somente da vontade narrativa de quem as vê, interpretando as diversas camadas de elementos colados uns sobre os outros. Como uma dessas possibilidades narrativas estariam os mecanismos investigados por Freud no funcionamento dos sonhos ao qual o título do ensaio de Sanguinetti (que chama atenção ao enigmático significado dos sonhos de Guille e Belinda) não deixa de remeter.

No pensamento freudiano as formas de *condensação* e *deslocamento* que constituem os processos do sonho se referem respectivamente à combinação de vários temas ou idéias numa só imagem ou elemento e ao deslizamento de certos elementos de alto valor psíquico para elementos cotidianos como forma de driblar os mecanismos da censura. *Grosso modo*

seria possível dizer que o sonho, para Freud, seria o espaço de uma colagem de significados e significantes que misturam a vida de vigília e a vida onírica e que só podem ser interpretados *a posteriori*, não excluindo certa dose de enigma que só é parcialmente resolvida numa narrativa. Orientado pelos mecanismos de *condensação* e *deslocamento* apontados no pensamento freudiano, Renato Cohen (2002) chamou atenção para o caráter lúdico e entrópico da arte fundado por meio do ato da colagem. Consagrada sobretudo no campo da fotografia, a colagem permitiria ao ‘colador’ fazer sua releitura do mundo por meio de imagens de origens diversas carregadas de sentidos. “O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva” (COHEN, 2002, p.61) comenta o autor, estabelecendo a proximidade dos princípios de criação da colagem ao processo de interpretação dos sonhos. A junção de duas ou mais imagens numa só corresponderia às relações associativas e à elaboração secundária que caracteriza o próprio processo de interpretação e cuja resposta não está dada mas precisa ser construída, narrada. Próximos a essas concepções, os artistas surrealistas buscavam libertar a arte da razão e da lógica influenciados pela teoria freudiana do inconsciente. Os surrealistas utilizavam-se de métodos baseados no acaso como a colagem ou a escrita automática que, já ensaiada pela vanguarda dadaísta, tentava driblar os pensamentos conscientes do autor por meio de um fluxo criativo. André Breton (2001), principal líder do movimento, associou o projeto surrealista justamente à possibilidade de reduzir os dois estados aparentemente contraditórios do sonho e da realidade, “a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade” (BRETON, 2001, p. 28).

Como explica Annateresa Fabris (2011), essas formas marcadas pela convergência de documentos imagéticos e arte mobilizam o conceito chave de montagem. Fabris narra como o grupo dadaísta de Berlim abriu espaço para uma prática da fotomontagem: diante de artistas como Hannah Höch, Raoul Hausman e John Heartfield, o “*objet trouvé* duchampiano transforma-se em *image trouvée*, de acordo com dois dos eixos fundamentais da plataforma dadaísta: a destruição das velhas linguagens e a proposta de novas possibilidades lingüísticas graças à adesão dos artistas às solicitações da sociedade urbana” (p.127). Por meio das vanguardas dadaísta e surrealista, o conceito de montagem articulava documentos e arte, remetendo constantemente ao absurdo e à dupla sonho/realidade. Vinda do contexto industrial automobilístico o conceito de montagem foi logo associado à cinematografia, onde “a seqüência mecânica dos fotogramas cria o movimento; os movimentos combinados estão na base do desenvolvimento da idéia dramática, cabendo à montagem adaptar a dinâmica do fato ao enredo” (FABRIS, 2011, p. 127). Nas décadas de 1910-30, no entanto, a montagem é

discutida no cinema em termos de combinações de planos, formando seqüências. À maneira de Griffith, Pudovkin ou Eisenstein, respectivamente, os blocos de sentido entravam em relação provocando tensão, contraste ou choque entre as imagens.

Além das relações exploradas por esses cineastas a montagem cinematográfica inclui outros elementos, como a decupagem e a forma de filmar, que também poderiam ser associados à fotografia. No contexto da fotomontagem destaca-se a produção de Grete Stern cujas imagens parecem oferecer uma espécie de herança a Sanguinetti na medida em que articula montagem como colagem à ideia de sonho. Grete Stern, fotógrafa alemã radicada na cidade de Buenos Aires, foi autora de uma série de montagens fotográficas que ilustraram a coluna *El psicoanálisis te ayudará* da revista feminina *Idílio* entre os anos de 1948-51. As leitoras de *Idílio* enviavam o relato de seus sonhos para serem analisados sob a ótica psicanalítica e publicados pela revista. A série de imagens chamada “Sueños”, de Grete Stern, acompanhava a publicação dos relatos dos sonhos e seus textos analíticos. A escritora argentina Analia Bernardo¹² define o trabalho de Stern como “uma experiência onde a psicologia profunda, a estética surrealista e a problemática de gênero confluem como os fios de uma mesma trama”. Aluna da Bauhaus e publicitária experimentada na técnica dos estúdios fotográficos, Stern emprega a fotomontagem para criar ampliações, diminuições, sobreposições, repetições, distorções, deslocamentos e outras relações das imagens obtidas por meio de seu laboratório. Segundo a teórica Claudia Soria (2010), Grete joga

com os dois pólos da fotografia: por um lado o fato de que a imagem fotográfica é um índice da existência do referente (tal como o propõe Barthes) e pelo outro, com o caráter icônico do fotográfico que, a esta altura da história da fotografia, se desvincula cada vez mais da representação mimética ou realista. (SORIA, 2010, s/p, tradução nossa).

A autora destaca na produção de Stern um excesso autoral que permanece de interesse para além do contexto surrealista que influenciava suas composições. As imagens diriam respeito a um processo de emancipação feminina diante dos novos contextos familiares nos quais se destacavam novos processos de construção de subjetividade:

Tomando como protagonista a figura feminina, Stern realiza composições nas quais sempre se respeita a convenção de representar a sonhadora (explícita ou implicitamente): no primeiro caso — o mais frequente — a vemos participando da posição ilustrada, como se fosse um instantâneo do sonho que se desenvolve; no segundo, a câmera assume o lugar de sua mirada, produzindo o que no cinema se chama uma tomada subjetiva" (Soria, 2010, s/p, tradução nossa)

¹² Disponível em <http://www.agendadelasmujeres.com.ar/paginas/stern.html>

Nesse sentido, suas criações imagéticas seriam mais ricas do que as interpretações e os comentários analíticos do psicanalista da revista que, destinados a um público supostamente inocente, acabariam por ler os sonhos como mensagens transparentes. Alternativamente, as imagens de Stern mantinham um nível de complexidade e de ambigüidade mais apropriado ao funcionamento onírico sem tentar esgotar facilmente os sentidos interpretativos das imagens narradas pelas leitoras de *Idílio*. Marcando a discrepância dos aportes do analista e das imagens de Stern destacam-se as freqüentes figuras de monstros que povoam os relatos de sonhos dessas mulheres. Em suas interpretações, o analista explica que “a imagem onírica tem o mesmo significado que nas lendas: o monstro deve ser vencido e dominado para liberar o caminho que conduz à felicidade” (SORIA, 2010, s/p, tradução nossa). Se por um lado as palavras do analista atribuem um significado categoricamente negativo à figura do monstro como significante, as imagens de Stern, por outro lado, abrem potências na medida em que lhe dão corpo. Diante das imagens reflete-se uma vida inconsciente na qual o monstro teria uma natureza dupla, representando tanto conteúdos psíquicos reprimidos pelo sujeito quanto aspectos que este deseja. O sujeito que narra a figura do monstro não estaria, portanto, passivo diante desta ambigüidade. Nesse sentido os sonhos, tanto quanto as imagens de Stern, seriam espaços de sujeitos em desdobramento. Como aponta Claudia Soria, as colagens de Stern respeitam uma riqueza própria aos sonhos, e remete a determinados impasses em suas imagens, indicando talvez uma maneira feminina que olhar o mundo:

há algo da histeria que resulta revelador. Historicamente ligada a um problema de representação - o sujeito não pode articular seu desejo na linguagem - a histeria é precisamente essa patologia que abunda em imagens e falta em palavras. (...) como se estas imagens seriadas fossem um contínuo ou um infinito, os sonhos independentes do texto que lhes dá origem, servem para abordar o problemático desejo feminino, tema central nos estudos da histeria. Talvez por tratar-se de uma neurose que problematiza o alcance da linguagem, as fotos sejam um modo (mais eficiente e menos elusivo) de se aproximar a este gozo. (SORIA, 2010, s/p, tradução nossa)

As imagens construídas neste contínuo descolado dos textos singulares que lhes dão origem e, por conseguinte, independentes de uma ou de outra sonhadora em particular já não podem corresponder precisamente à convenção cinematográfica citada por Soria em que variam planos subjetivos e objetivos remetendo respectivamente à visão da personagem – na chamada câmera subjetiva – e à visão do todo, que é normalmente a visão do realizador. As vistas se confundem e se contaminam nessas fotografias medida em que os conteúdos fantásticos, assim como mitos, promovem uma identificação ampla e impessoal, ligando diferentes sujeitos e produzindo novas formas de subjetivação. A experiência do sonho é

potencializada por meio destas imagens que não deixam de expandir a narrativa pessoal da leitora suscitando tantas outras leituras e narrativas. Sem a pretensão de dar conta dos significados, as montagens de Stern acolhem a parte de enigma que diz respeito ao sonho, bem como à imagem em geral. Talvez seja este o ponto em que as imagens de Grete Stern, encontram as fotografias de Sanguinetti: apesar de ligadas aos indivíduos que protagonizam os eventos trata-se de imagens que não dizem respeito somente às meninas ou às leitoras que enviaram os relatos de seus sonhos à revista. As imagens tornam-se um espaço mais ou menos comum, habitado pelo imaginário – sobretudo feminino, ou melhor, de um *devenir-mulher* como postula Deleuze – que enriquece na medida em que deixa de ser puro relato para ganhar corpo em imagens.



Stern provoca o devir por meio da montagem, de uma espécie de *image trouvée* advinda dos sonhos dessas mulheres comuns, leitoras de *Idílio*. No seu estúdio ela “fabrica sob encomenda” os fragmentos para montá-los depois de acordo com o absurdo dos enredos narrados. Já Sanguinetti busca estes fragmentos no real ao estimular a fabulação das meninas, ela os fabrica sob a forma provisória da performance, que sua fotografia registra. As meninas então devém, assumem em seus corpos a dose de impessoalidade que lhes permite enunciados para além de si, de modo que, no limite, não se possa delimitar com certeza a natureza objetiva ou subjetiva de toda essa gama experiências.

Stern conheceu o ápice de sua carreira por meio das publicações na revista *Idílio*. Somente a partir dos anos 1970 vieram o reconhecimento e suas primeiras exposições internacionais. Sanguinetti, por sua vez, já tendo exposto seu trabalho em museus e galerias de diversos países, publica em 2010 o livro com a primeira parte das fotos de *Adventures*. O espaço dedicado aos sonhos dessas mulheres comuns nas revistas é substituído pela edição elegante da publicação de Sanguinetti de modo que as imagens de sonhos femininos migram

radicalmente: das revistas de atualidades e entretenimento como a *Idílio* ao *livro de artista*¹³. Talvez não por acaso as publicações de Stern e Sanguinetti, ao voltarem-se para a atmosfera do sonho partindo de um cruzamento do real (personagens individuadas) com aquilo que está além e aquém dele (a impessoalidade geral de seus sonhos), contribuem para um caminho alternativo da fotografia, campo cuja história é fortemente marcada pela marca positivista. Com trajetórias e trabalhos formalmente tão distintos entre si, as práticas de Stern e Sanguinetti se aproximam principalmente por trabalharem seus temas de maneira intensiva e remetendo assim a uma certa condição de narração que aponta alternativas a uma certa tradição do real na fotografia.

2.4 FRAGMENTOS DE NARRATIVAS: SOBRE O ENSAIO NO CINEMA E NA FOTOGRAFIA

Muito distantes do universo da modesta *Idílio* e daquele dos livros de artista, revistas como a *Life* e a *Time* fundaram as referências de uma época que ficou conhecida como “era dourada” da fotografia. Ao estabelecer os padrões de uma linguagem fotojornalística ensaística, boa parte da crítica e da teoria em torno da produção dessas revistas parece ter delimitado por meio da noção de *ensaio* os contornos mais clássicos das possibilidades de contar histórias por meio da fotografia. As práticas de Stern e Sanguinetti no entanto, se comparadas às imagens deste tipo de fotojornalismo, talvez ecoem uma comparação tão absurda quanto a que se poderia fazer entre publicações ensaísticas como *Country Doctor* (1948), de Eugene Smith e *Twentysix Gasoline Stations* (1963), de Ed Ruscha.

Assim, parece interessante notar como no campo da fotografia, o termo *ensaio* abarcou e continua a abarcar produções tão heterogêneas quanto as de Smith e Ruscha. Enquanto a primeira delas, publicada na *Life*, mostra o cotidiano de um incansável médico no interior dos Estados Unidos; a segunda é composta por imagens de postos de gasolina em beiras de estradas ao longo do mesmo país, imagens da solidão e de viagens em que quase não se consegue ver pessoas. Publicado em três pequenas tiragens ao longo dos anos 1960, o ensaio de Ruscha é considerado por muitos como o primeiro livro de artista. Já o ensaio à

¹³ Segundo Fabris e Costa (1985, p.3) o livro de artista pode ser conceituado por uma vertente abarcadora, baseada na “interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas, sem por isso deixar de levar em consideração aquela tendência que começa a delinear-se nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo”; ou por uma “outra, mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, freqüentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras.”

moda de Smith, por sua relação com as revistas de atualidade também ficou conhecido pelo nome de *reportagem fotográfica*. Historicamente relacionada à ideia de uma narrativa de imagens estáticas organizando um enredo, nesse caso o termo *ensaio* mobilizaria, via de regra, um componente emocional no envolvimento do fotógrafo com seu tema. Annateresa Fabris (2011) destaca como esta forma seria

dotada de um começo e de um fim que eram definidos pelas unidades de tempo, lugar e ação, articulava-se em volta de uma imagem central, capaz de resumir todos os elementos da história, e de um determinado número de fotografias que a ladeavam de maneira a detalhar o enredo principal.

Na busca por evidenciar o caráter artístico de alguns trabalhos fotográficos o termo estaria relacionado a uma tentativa de afirmação da fotografia algo defensiva: ao afirmar a profundidade subjetiva do trabalho, aponta Ronaldo Entler (2013), o conceito de ensaio evocaria também fantasmas que há muito rondam o discurso sobre a fotografia como mera técnica de registro. A noção de ensaio remete, por outro lado, a um percurso, ao desenvolvimento de uma pesquisa, de uma narrativa ou de um processo articulado de experimentações. Em áreas como o cinema, o termo ensaio não carrega as mesmas implicações que a ideia de *ensaio autoral* mais disseminada na fotografia, servindo para indicar o caráter reflexivo de certos filmes:

Desde o século XVI, pensadores como Montaigne recorrem a essa palavra para se referir a uma escrita que aborda um tema de um ponto de vista pessoal, subjetivo, que assume escolher um dentre outros caminhos possíveis de argumentação, que testa, que experimenta, que ensaia certas idéias. Numa acepção mais moderna, conforme a discussão proposta por Adorno (“O ensaio como forma”), o ensaio comporta o desejo de articular no discurso uma concepção de verdade, assim como a presença de elementos estéticos, o que torna problemático seu reconhecimento tanto no contexto da literatura, quanto no da ciência. De todo modo, o que marca um texto ensaístico é exatamente seu caráter autoral, o que tornaria redundante o uso dessa adjetivação. No cinema, a ideia de uma produção ensaística aparece em autores como Godard ou Chris Marker, numa acepção relativamente fiel à tradição literária: trata-se de um cinema de reflexão, dotado de teses ou hipóteses sobre determinado objeto, no qual a narração e a imagem atuam conjuntamente no desenvolvimento das argumentações (ver o artigo “Filme-Ensaio”, de Arlindo Machado). Nas artes plásticas, o termo é incomum. Aparece eventualmente na voz dos críticos, quando percebem na produção de um artista esse caráter de reflexão. (ENTLER¹⁴, 2013, s/p)

O problema se coloca menos pelo tipo de fotografia ou de edição característica do chamado “ensaio fotográfico” do que pelo lugar em que os críticos e os próprios artistas situam estes trabalhos. Comparando-se os campos da fotografia e do cinema a noção de *ensaio* acompanhada da adjetivação *autoral* se mostraria problemática no sentido de se posicionar diante de uma discussão que não constitui problema diante da maneira como o

¹⁴ <http://iconica.com.br/blog/?p=5179>

assunto é tratado há muito pelo cinema. A multiplicidade que as acepções em torno da noção de ensaio assumem na fotografia não esgota portanto as possibilidades da ideia se comparada à tradição cinematográfica. Considerações em torno de uma forma ensaística da fotografia talvez contribuam ao debate dando visibilidade a certas tendências que permaneceram secundárias no horizonte da crítica e da teoria – não da prática dos artistas –, afastadas por um debate que insiste em questionar o estatuto artístico da fotografia. Nesse sentido caberia insistir: não se trata da tentativa de distinguir uma fotografia pensada como arte de uma outra utilitária, mas de indicar pontos em que a imagem fotográfica aproxima-se de uma forma de pensamento¹⁵, estabelecendo antecedentes e comparações com experiências na própria história da fotografia bem como em outros meios. De acordo com Adorno (2002), por exemplo, o ensaio é este gênero que, entre a literatura e a ciência, se revolta contra a obra maior. Já no contexto do filme, Consuelo Lins indica que será contra a maneira clássica de fazer documentário que os filmes ensaísticos vão marcar a contingência e a fragilidade de determinados pontos de vista.

Fruto tardio de uma mesma gênese técnica de reprodutibilidade das imagens que a fotografia, o cinema parece ter positivado a acepção de ensaio de maneira inspiradora para a teoria da imagem fotográfica: o termo não evoca a cada vez o estigma de “arte menor” ou de um produto utilitário. Alternativamente, ele afirma uma categoria menor e experimental dando margem a filmes excepcionalmente ricos, produzidos pelo menos desde a década de 1950, em que “a dimensão ensaística surge como exercício de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre o tempo, a imagem e o cinema” (LINS, 2006). A chave dessa potencialização parece relacionada a uma ideia mais ampla de narrativa, que marca o cinema de maneira definitiva e atravessa diferentes práticas artísticas.

Longe da matiz de complexidade que o termo assume no contexto cinematográfico, os autores Govignon, Bajac e Caujolle (2004) identificaram o ensaio simplesmente como forma documental, sem apontar o caráter reflexivo em que experiências do mundo, da vida e de si se encontram por meio da imagem. Segundo os autores, o primeiro ensaio fotográfico seria um trabalho de Félix e Paul Nadar, uma entrevista descrita pelos autores por seu

¹⁵ Como em *Pensar por Imagens*, nome da recente mostra do fotógrafo italiano Luigi Ghirri trazida ao Brasil em 2014 pelo Instituto Moreira Salles. Ghirri trabalha a fotografia como construção complexa do real e questiona o olhar em suas armadilhas, fazendo imagens de imagens, reflexos, sobreposições de telas e paisagens. *Pensar por imagens* é também o título de uma de suas séries – ou ensaios, se quisermos – inspirada na fotografia de um exemplar do jornal *Corriere della Sera* que, encontrado no chão pelo fotógrafo, anunciava uma exposição de Nadar. O título da matéria, que sobrevive na fotografia de Ghirri: “Como pensar por imagens – um debate sobre percepção e realidade”. Como aponta Quentin Bajac (2014, p. 27), trata-se de “um autêntico achado surrealista, nascido de um acaso objetivo”.

notável uso de menos do que o mínimo de legendas foi sem dúvida a "entrevista fotográfica" do cientista Michel Eugene Chevreul por Paul Nadar em 5 de setembro de 1886. Esse foi um genuíno ensaio fotográfico, bordejando com um *storyboard*, ao marcar a passagem do tempo e transcrever as palavras do cientista sob a imagem em uma bela letra cursiva, escrita a mão com tinta preta. (GOVIGNON, BAJAC e CAUJOLLE, 2004, p.166, tradução nossa)

Recursos como a “bela letra cursiva”, o caráter posado das imagens e a forma de *storyboard* apontados pelos autores introduziriam os “elementos de estilo” ensaístico sem no entanto desfazer uma aura de verdade, o elemento – mais do que jornalístico – factual da fotografia como discurso de verdade. Se a forma da entrevista não pretende isolar o mundo e seus fatos na construção do real que suscita, ainda assim estabelece mediações para fazer asserções sobre ele¹⁶. A própria escolha do químico Chevreul em seu centenário como personagem do “primeiro genuíno ensaio fotográfico” indica já um caráter “assertivo” nesta empreitada: autenticado por suas descobertas científicas, o personagem fala de um lugar determinado: o interesse por sua fala e seu eventual conteúdo informativo chegam ambos por meio de traços ligeiramente informais que, entretanto, apóiam-se no saber do cientista como um sujeito autorizado a falar sobre o mundo mesmo numa conversa de caráter privado.

O entendimento do ensaio como narrativa das verdades sobre o mundo será radicalizado nos anos 1930 e 40 quando a prática da foto-reportagem se destaca por uma tendência ao apelo social/emocional. Então, ela se concentrará em imagens de indivíduos em foro privado, desvelando a relação do privado com o mundo social que os enreda. Não se trata mais do cientista que entrevistado pelo fotógrafo fala da natureza ou sobre as verdades do mundo: agora a fotografia será a forma irrefutável de produzir flagrante das verdades sociais. *Coutry Doctor* mostra o incansável doutor Ernest Ceriani como herói da população de uma necessitada cidade no interior dos Estados Unidos. Sua abordagem é muito distante da proposta de Sanguinetti que, mesmo cercada pelo ambiente das meninas e obrigada, portanto, a retratá-lo, dedica-se às imagens de seus sonhos e fabulações, não de suas carências sociais. Assim, novamente, ela aproxima-se mais do surrealismo de Stern do que do retrato social à maneira de Eugene Smith. Caberia ainda notar como este jornalismo emotivo é marcado por um componente de *mise-en-scène* de maneira muito distinta nos dois casos.

Nessas reportagens – onde a imagem tinha prevalência sobre o texto – um recurso em certa medida ficcionalizante era responsável por formas análogas às de uma prosa literária na edição e diagramação das imagens. Práticas cotidianas eram encenadas para deixar visíveis as relações que a reportagem buscava enfatizar. Essa abordagem narrativa do real como tentativa

¹⁶ Documentário como conjunto de asserções organizadas sobre o real.

de organizar seus componentes sociais irá fundar uma acepção da fotografia documentária tal como William Stott (apud LUGON, 2001, p.10) a define, como “experiência real, não imaginária” que “trata essa experiência de maneira a tentar lhe tornar viva, ‘humana’, e – em geral – comovente para o público”. O potencial narrativo da fotografia se realizava sobretudo “através da uma sucessão de imagens que narrassem histórias” (KOSSOY, 2007, p.90). De maneira muito distinta, o apelo à ficcionalização nas imagens de Sanguinetti não se propõe reportar sobre o real, mas oferecer-se como ocasião de superá-lo, uma ocasião reflexiva – ainda que contingente – ligada à produção de outros devires a partir das imagens.

É também uma função reflexiva que Arlindo Machado (2002) busca explorar para diferenciar o filme ensaio do filme documental. Segundo o autor esta distinção seria necessariamente nuançada, híbrida, e não deixaria de implicar uma certa superposição das idéias de documentário e de ensaio. De acordo com Machado

O termo *documentário* abrange um leque bastante amplo de trabalhos da mais variada espécie, da mais variada temática, com estilos, formatos e bitolas de todo tipo. [...] A câmera exige, por exemplo, que se escolha fragmentos do campo visível [...] e portanto que já se atribua significados a certos aspectos do visível e não a outros. Deve-se também eleger um ponto de vista, que por sua vez organiza o real sob uma perspectiva deliberada. [...] Além disso, há todo um processo de reconstrução do chamado mundo real que se passa do lado de lá, do lado do objeto, daquilo que se dispõe em função da presença da câmera. [...] O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. [...] Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeosensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia). (MACHADO, 2002, p.3).

2.5 UMA INFLEXÃO SUBJETIVA E SUAS IMPLICAÇÕES COLETIVAS

Consuelo Lins também destaca o ensaio como reinvenção do comentário documental. A autora investiga o ensaio sobretudo diante das práticas que se iniciaram a partir dos anos 1950 com Jean Rouch (*Moi un noir*, 1958), Chris Marker (*Lettre de Sibérie*, 1958) e Agnes Varda (*Salut les cubains*, 1963). Estes cineastas teriam trazido ao documentário dimensões como humor, ironia, paradoxo e contradição, até então desprezadas pela forma de cinema séria e com uma função social a cumprir. Lins destaca a dimensão epistolar desse cinema, por meio da qual a experiência pessoal seria convertida em obra no processo dúbio da escrita/narração. *Salut les cubains*, por exemplo, seria uma espécie de filme-carta aos cubanos

e ao mundo. Lins nota uma proximidade entre o filme de Varda e *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker onde os narradores são sujeitos que falam e se endereçam ao espectador:

“Eu vos escrevo de um país distante”, diz Marker no início de *Lettre de Sibérie*, abrindo um campo de possibilidades para o documentário que até então desconhecia, ou conhecia mal, inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares. (...) Se o cinema direto americano se constitui em oposição à tradição documental abolindo o recurso da narração em *off* em nome de planos sequência com som sincrônico, esse novo documentário francês que precede de muito pouco a *Nouvelle Vague*, e se mistura com ela, toma outros caminhos para salvar “senão a França, ao menos o cinema francês¹⁷” (LINS, 2006, p.3)

Esta inflexão subjetiva, autobiográfica e epistolar não supõe a câmera como mero instrumento de representação, de registro, de fixação ou de atualização da imagem. Longe do ideal do cinema direto americano que buscava depreender o real tal como faria uma “mosca na parede”, sem intervir, o documentário que se torna ensaio aproxima-se da ideia de *câmera-caneta*, formulada por Alexandre Astruc (1948). “Camera-stylo”, em francês, é o conceito por meio do qual Astruc reivindica o cinema como meio de expressão suficiente em si mesmo. Trata-se de um conceito que implicava às obras cinematográficas aspectos que vão desde um componente autobiográfico até o estilo do diretor, influenciando a *Nouvelle Vague* e sua política de autor. Noção de câmera-caneta permitiu a aproximação do ato de fazer filmes (ou, se quisermos, o ato de construir narrativas por meio de imagens em movimento) com os procedimentos de escritura do romance. Se nos dois casos o que está em jogo é sempre uma narrativa sobre o mundo, parece então importante ressaltar a impossibilidade de objetividade de qualquer discurso diante deste. A proximidade com a escritura mobiliza, sem dúvida, algo próprio à literatura no interior de práticas da imagem: em ambos os casos trata-se então de uma narrativa mediada pelo sujeito, pelo social, pelas imagens possíveis de se fazer e, em maior ou menor grau, pela reflexão em torno desses processos.

No contexto desta aproximação de práticas do campo literário com os processos de constituição de narrativas por meio da imagem onde a presença de um narrador contribui para certo grau de reflexividade talvez fosse ainda interessante debruçar-se sobre o aspecto que Gilles Deleuze (1997) destaca na literatura no que diz respeito ao alcance da subjetividade nesta. Deleuze defende que a boa literatura, colocando-se além e aquém da figura do autor – de sua vida e de suas neuroses privadas – sempre destitui do poder de dizer “eu”. Distante das neuroses do autor como um sujeito em particular, “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta” (DELEUZE, 1997, p.14). O paradoxo da inflexão subjetiva nos filmes documentários de caráter ensaístico, assim como na literatura, relaciona-

¹⁷ J. L. Godard in "L'Afrique nous parle de la fin et des moyens - Jean Rouch - Moi un noir" (1959), in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Paris: Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, 1985, p. 181.

se à própria fabulação, que não coincide com o eu pois não consiste exatamente “em imaginar nem projetar um eu” (DELEUZE, 1997, p.13). Assim, para Deleuze, a máscara subjetiva na literatura – e, suspeitamos, também na produção de imagens ensaísticas – nada mais é do que uma forma de introduzir o caráter coletivo, a função fabuladora ligada diretamente à invenção de um povo. Como na literatura os sujeitos dos filmes ensaísticos, individuados e envolvidos na contingência de seus processos, não falam em nome de si, mas de um “agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 1997, p.15) que devolve imagens ao mundo.

De um lado, então, estaria o ensaio como narrativa de reportagem social à maneira da *Life*; de outro, o ensaio como inflexão subjetiva que, não obstante (e assim como a literatura saudável evocada por Deleuze), escapa do autor ao permitir agenciamentos coletivos de enunciação do mundo. Nesse sentido, como lembra Alain Ménil (apud LINS, 2006, p.4), o ensaio pode ser simultaneamente “a ação de tentar alguma coisa” e “os resultados da tentativa propriamente dita”. Segundo esta última perspectiva, que nos interessa um tanto mais, a imagem não é entendida como evidência, mas como resultado material da tentativa de um processo que visa um olhar reflexivo sobre o mundo. A verdade, o fato, a informação, o jornalismo não se identificam com essa noção de ensaio fotográfico que aqui buscamos delimitar. Esse ensaio, tal como os filmes ensaísticos citados acima, não busca mostrar uma totalidade do real, mas construir sulcos no visível para apontá-los.

2.6 DISCURSO SENSÍVEL SOBRE O MUNDO: ENSAIO, SUJEITO E DOCUMENTO

“Discurso sensível sobre o mundo”, “resultado da tentativa propriamente dita”: duas acepções em que a forma *ensaio* remete a um sujeito em processo, em trabalho. Longe das asserções categóricas sobre o mundo, o ensaio distancia-se então do documentário clássico ao tentar abordar o mundo a partir de inflexões subjetivas, de maneira frágil, circunstancial. O ensaio cinematográfico como forma híbrida filiada à literatura, experimentado inicialmente nos filmes-carta, sem regras nem definições possíveis, parece convocar a fotografia em algumas de suas práticas contemporâneas relacionadas à experiência de mundo, da vida e de si e do coletivo a uma só vez. O horizonte de inflexões subjetivas que abre espaço à fabulação no ensaio parece uma perspectiva tão mais distante da experiência da fotografia quanto mais se lhe aproxima de um puro registro do instante.

O instante, como abstração, como fração mínima do tempo, teria inibido a esfera do invisível ao tornar – supostamente – apenas o real visível. Se por um lado “a releitura deleuziana das teses de Bergson sobre o movimento e o tempo foi capaz de salvar a

temporalidade do plano cinematográfico de sua aparente subsunção ao movimento”, por outro lado “a fotografia como tal permaneceu refém da noção de uma instantaneidade artificial, que se abate sobre o tempo e a duração como a guilhotina do carrasco (...)” (LISSOVSKY, 2006, p. 60). Nesta perspectiva entende-se a imagem fotográfica como instrumento de descrição do real mas a fotografia, ao eliminar a duração, destitui também a imaginação e supõe a possibilidade de um real bruto. Estabelece-se assim um círculo conceitual pouco nuançado em que toda tentativa fotográfica parece reincidir sobre um mesmo resultado: o “real”, nu e cru.

Neste percurso o fantasma ontológico do instantâneo irá preceder a própria imagem: o documentário recobrando “uma diversidade de práticas tão vastas quanto – ou quase – a idéia mesma de fotografia” (CHEVRIER, 2006, p.63, tradução nossa) de modo que pouco parece sobrar para uma concepção do ensaio fotográfico entendido como tentativa de um olhar *a partir do real*. No que concerne a “especificidade documental” fotográfica, Jean-François Chevrier destaca uma zona de confluência entre as esferas da arte e do documento. O autor nota como a fotografia de paisagem relaciona-se à

importância da idéia de território na tradição documental. Essa noção, que recorre à geografia e às ciências políticas, não é propriamente artística; ela recorta a idéia de paisagem, mas, diferente da paisagem, ela designa antes uma realidade material, um espaço de atividades e um objeto de conflito ou de competição política e socioeconômica. Não se pode, contudo, ignorar as dimensões culturais e imaginárias do fenômeno. Não se pode pensar o território sem ter em consideração o que o torna uma paisagem, mais ou menos habitada, organizada e “imaginada” (em todos os sentidos do termo). No entanto, a noção de paisagem pertence à história da arte e das representações artísticas da natureza, selvagem ou transformada pela atividade humana. [...] A era da exploração, que foi a idade de ouro da fotografia documental do século XIX, foi uma era de conquista, onde a imagem participava de uma empreitada de saber indissociável do poder. [...] Se consideramos todos esses parâmetros, a fotografia, com a idéia de “reprodução” que a ela foi e ainda está vinculada, aparece como uma ferramenta de *descrição* exemplar particularmente adaptada às questões territoriais. (CHEVRIER, 2006, p. 66, tradução nossa)

Muito embora esta forma de apresentar uma “arte do documento” pareça incluir a duração – seja na forma do imaginário, da dimensão cultural, da transformação de um território em paisagem ou mesmo do caráter duradouro de um documento que atravessa os anos – a concepção de Chevrier parece privilegiar uma lógica do instantâneo¹⁸. Por meio da idéia de *descrição*, entendida como forma objetiva, fixa e rígida, ela termina por afirmar uma separação “entre o pitoresco (os efeitos pictóricos) e o trabalho de informação” (Chevrier, 2006, P.67). Como forma de abrir caminho para o pensamento de uma fotografia ensaística

¹⁸ Ao falar em “lógica do instantâneo” não me refiro ao uso uma tecnologia instantânea para realizar fotografias de territórios ou paisagens, mas a um ideal subjacente ao comentário do autor que defende a possibilidade de um afastamento da duração e das camadas do tempo da fotografia, privilegiando seu caráter supostamente informacional.

seria importante, no entanto, marcar uma gama mais ampla de nuances no que diz respeito a tais esferas supostamente homogêneas do pitoresco e da informação. Para além de um certo coeficiente de informação, a imagem fotográfica conta sempre com escolhas estéticas de tal modo que torna-se na maior parte das vezes muito difícil – senão impossível – delimitar planos mais ou menos imediatos de efeitos pictóricos ou “informativos”.

À opção por simular um privilégio da informação em detrimento dos efeitos pictóricos ou de estilo alguns autores chamaram *estilo documentário*, atraindo atenção para um modo de fotografar a primeira vista “puramente informacional” das imagens de fotógrafos como Walker Evans ou August Sander, por exemplo. A própria existência de um conceito como o chamado estilo documentário nos lembra ainda que, mesmo que quem fotografa acredite estar implicado apenas numa lógica de testemunho do real – isto é, em separar pontos de vista informativos e pictóricos (ou ainda objetivos e subjetivos, ativos e passivos) por meio de seu trabalho “neutro” de fotógrafo – a imagem estará sempre sujeita a produzir efeitos narrativos de ordem poética ou calorosa, opostas à frieza da “máquina documental” suposta na câmera. A idéia de fotografia como descrição simples ou testemunho inesperado – puramente objetivo – serve a uma noção de fotografia como máquina de registro alheia a qualquer tipo de expectativa, de qualquer olhar para o mundo que busque e produza imagens não como asserções, mas como resultados de uma tentativa (neste sentido, fotografia como ensaio). Poder-se-ia portanto pensar o alargamento das nuances que separam gêneros pictóricos ou informativos como uma certa forma de relativização das categorias objetivas e subjetivas que não parecem separar-se de maneira definitiva na fotografia de orientação ensaística.

O fotógrafo do estilo documentário, por exemplo, procuraria atuar sobre a imagem de modo cirúrgico, usando da mesma frieza e precisão com que Chevrier (2006, p. 65) descreve os “fotógrafos artistas e documentaristas do século XIX [que] sabiam distinguir o interesse científico e o efeito pitoresco para alternar ou combinar em suas imagens esses dois registros” criando uma cultura norte-americana “da paisagem fotográfica (...) nos anos 1860-1870 através das grandes missões de exploração geológica às quais foram associados autores como Watkins e O’Sullivan”

A própria separação destes dois registros (o do saber científico e daquilo que esteticamente é digno de constituir uma imagem, isto é, do pitoresco) supõe a possibilidade de distinção entre uma frieza objetiva da vista científica e uma subjetividade típica da arte ou do artista. Estes termos, no entanto, não implicam necessariamente uma oposição. Neste sentido é significativo que no campo específico da fotografia a palavra “documentário” dê ensejo a significações díspares, remetendo tanto a uma forma “esvaziada de função, impessoal, hostil

por princípio à narração e à propaganda”; quanto à reportagem social de caráter sentimental nos moldes da produção associada à fase mais tardia da “Farm Security Administration” (FSA)¹⁹ (LUGON, 2001).

A suposta distância entre os registros de interesse científico e aqueles predominantemente pitorescos mais parece fruto de um determinado discurso corrente sobre a fotografia do que de suas imagens onde aspectos geográficos, políticos e artísticos misturam-se anarquicamente. As fotografias de paisagens norte-americanas citadas acima, por exemplo, mais do que indicarem a frieza das imagens topográficas ou calor apelativo da idéia de nação, remeteriam à formas de lidar com o rastro de um povo indígena que (mesmo se então já removido desse espaço) estava ali antes de aquilo tornar-se “paisagem norte-americana”. Por meio de registros de intenção científica ou pitoresca, trata-se sempre de manejar o espaço, apagar certos rastros e tornar determinados aspectos visíveis para apropriar-se dele. Mauricio Lissovsky (2011) destaca numa imagem de O’Sullivan – conhecido por sua participação nas tais missões geológicas norte-americanas – as pegadas do fotógrafo em sua ascensão a uma duna de onde ele fotografara a paisagem do deserto. O autor aponta para o modo como a despeito de qualquer intenção científica “as vistas fotográficas do [século] XIX são inseparáveis da noção de um percurso que as antecede e de um marco que nelas se inscreve” (2011, p. 283). A questão do ponto de vista que se desloca na imagem introduz um sujeito, bem como modos cada vez mais complexos de inscrições na paisagem.

Abordar a imagem *como tentativa* torna-se então uma forma de buscar defini-la no amplo escopo do que se chamou fotografia documental. Explicar tal nomeação de uma perspectiva ensaística, é situá-la a meio caminho entre objetivação e subjetivação. Nesse sentido a inflexão ensaística encontra paralelo ainda com o aspecto literário do ensaio fílmico: na fotografia este aspecto aparece como inscrição de um sujeito na máquina impessoal de retratar o real e sobrevive para além do apagamento da ascensão ao ponto de vista que caracterizou a emergência da paisagem moderna tal como aponta Lissovsky na análise da imagem de O’Sullivan. No que diz respeito à fotografia moderna Lissovsky aponta ainda a

¹⁹ Farm Security Administration ou FSA foi o órgão do governo norte-americano que fotografou o país durante a crise das décadas de 1930-40. Primeiramente orientado de forma próxima ao estilo seco de fotógrafos como Walker Evans, as imagens produzidas pelo órgão vão sendo reinterpretadas até se tornarem mais conhecidas pelas reportagens sociais cuja finalidade era tocar as pessoas como um meio de “propaganda humanista” (LUGON, 2001). Beaumont Newhall (1965) comenta não se tratar da “intenção de produzir retratos bonitos. A intenção era de produzir documentos vivos que provariam aos cidadãos dos Estados Unidos que, não por culpa deles, uma percentagem de seus caros concidadãos não tinham terra para arar, não tinham como viver, não apenas por causa da grande depressão, mas também por causa do *dust bowl*.” (tradução nossa) Disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-beaumont-newhall-13299>

forma como a partir do território devidamente apropriado e esvaziado de seus primeiros habitantes surge uma outra produção de paisagens onde a conquista do ponto de vista cede espaço à modulação das formas. Esta mudança de foco caracterizaria uma paisagem que se bifurca nas tendências à *restituição* (na qual a imagem parece oferecer uma condição original intocada) ou ao *acolhimento* (como processo de afecção mútua entre objeto e sujeito do ato fotográfico) movimentos que, no entanto, não deixariam de ser tributários da inflexão subjetiva que marca a paisagem moderna (LISSOVSKY, 2011) oferecendo jornadas e estratos “percebidos como memória do devir” (LISSOVSKY, 2011, p. 297). Para o autor será, portanto, uma questão relativa à duração – que já esteve explicitamente figurada como rastros do sujeito na fotografia de O’Sullivan, por exemplo – o que entraria em jogo para criar *lugares* na fotografia contemporânea.

2.7 DILUIÇÃO DO SUJEITO: PLÁSTICA DE UM BIOGRÁFICO ANACRÔNICO

Vimos acima como as fotografias de Guille e Belinda evocam o biográfico remetendo não somente ao gênero do retrato como também à ação do tempo sobre as personagens que se transformam diante de uma paisagem constante. Se o tempo se faz visível nos corpos das meninas ele não parece atuar de maneira tão direta no ambiente que as circunscreve: o espaço rural figurado nas imagens é mais ou menos constante e não aponta indícios muito precisos do tempo histórico a que corresponde. O apagamento de algumas marcas características da modernidade periférica que denunciariam o contexto do campo argentino no início dos anos 2000 cede em espaço e importância à fantasia e aos devaneios das meninas, personagens que adaptam os espaços e os materiais disponíveis nele às demandas de suas ficções. O ambiente responde a estas demandas com a riqueza de seus recursos – a exemplo da inesgotável generosidade de suas cores – e permanece mais ou menos igual, a despeito do tempo que se faz visível ao agir sobre os corpos das meninas. Ainda que a paisagem continue igual, um devir não deixa de agir sobre ela quase como se uma pulsão de puberdade acometesse a natureza – e mesmo o espaço construído – de uma potência exuberante.

A peculiaridade deste tempo que passa e não passa, diluindo-se em potências adolescentes constitui a natureza não-linear da disposição das imagens no ensaio. Como num sonho as imagens não se ancoram totalmente numa matriz cronológica na qual um antes precede um depois mas as possibilidades do tempo misturam-se tanto na edição do livro quanto no percurso-montagem do espectador pela exposição. A própria materialidade das fotografias está sujeita aos processos anacrônicos, análogos aos do inconsciente descrito por

Freud (2013), ao turbilhão da origem em Benjamin ou ao funcionamento da imagem-tempo em Deleuze, onde “ao invés de uma *linha* de tempo, tem-se um *emaranhado* de tempo; (...) um *turbilhão* em espiral; não uma *ordem* do tempo, mas *variação* infinita, nem mesmo uma *forma* de tempo, mas um tempo *informal, plástico*.” (PELBART, 2004, p.xxi).



Nuançadas, sobreposições de tempo e de lugar criam emaranhados na fotografia de Sanguinetti formando as condições de uma montagem interior às próprias imagens. Numa comparação com o trabalho de Stern chama atenção o modo como o espaço claustrofóbico que circunscreve a experiência feminina nas montagens da primeira será substituído pela amplidão dos espaços e paisagens na segunda. O ambiente participa das aventuras de Guille e Belinda e se oferece como recurso por meio do regime plástico de um tempo que vai e vem, fóssil de um espaço mais ou menos indeterminado, indiferenciado, amplo. Frequentemente circunscritas nas imagens de Stern, as mulheres em devir de Sanguinetti não precisam esperar a noite e o sono para que seus sonhos se tornem imagens²⁰: a abertura do espaço habitável na performance de seus sonhos diz respeito a uma abertura de mundos e subjetividades possíveis para serem vividas à luz do dia.

Voltando à importância subjetiva da paisagem nestas imagens cumpre lembrar como no século XIX as paisagens começaram a ser comercializadas nos álbuns de vistas sobretudo pela afinidade com as narrativas de viagem, aspecto que já poderia indicar uma inclinação epistolar, uma tentativa de contar algo sobre um percurso num país distante. A paisagem só se tornou um gênero frio, contraposto ao retrato “tardamente, em paralelo ao discurso que irá

²⁰ Interessante pensar que talvez aí esteja uma positivação de um aspecto da língua espanhola antes deplorado por Jorge Luis Borges: o fato de que sonho e sono não se distinguem, dizendo-se *sueño* para ambos.

tornar a superfície da parede (a parede do espaço de exibição, no museu ou na galeria) o *locus* por excelência da apreciação estética” (LISSOVSKY, 2011, p. 282). Antes da forma constituída do quadro na parede, no entanto, álbuns de vistas e de visitas dividiam espaço nas residências burguesas onde eram folheados de quando em quando. Diante desta história da paisagem como narrativa afetiva próxima ao sujeito, de sua narração contada por meio do álbum, não parece um acaso que o trabalho de Sanguinetti tenha sido editado justamente na forma de fotolivro. Aspectos como seu incomum formato quadrado ou a capa revestida em tecido evocam, a uma só vez, o cuidado e a intimidade de um álbum doméstico e de um livro de artista. A carga afetiva das imagens e a forma do diário – constantemente entre factual e subjetivo – tampouco lhe são alheias. Suas imagens colocam-se assim num intervalo, à deriva entre os formatos tradicionais do retrato e da paisagem, evocando os antigos álbuns de vistas e de visitas, bem como, obviamente, o álbum de retrato mais contemporâneo.

Como nos relatos de viagens do século XIX as imagens de Sanguinetti parecem vindas de um país distante, parecido e certa medida àquele do leitor mas muito diferente deste uma vez que lá o tempo parece afetar pessoas e lugares em diferentes medidas. É a este “país das maravilhas” de um estranho embaralhamento visual que Sanguinetti viaja com Guille e Belinda. As fotografias que surgem deste encontro são o relato dessa jornada, retratos e paisagens de um percurso cujas intermitências implicam durações, envolvimento afetivo, um tempo que reflui nas imagens e na invenção do povo a habitar este lugar.

2.8 O ENSAIO E A NOÇÃO AMPLA DO DISPOSITIVO

Tal como Agnès Varda fizera em sua viagem a Cuba, vimos como Sanguinetti também apóia-se numa jornada como dispositivo²¹ que ela mesma constrói “para se liberar de suas histórias pessoais, dos seus dramas, dos seus segredos, e capturar o que surge do seu encontro com o mundo” (LINS, 2009, p. X). É este movimento duplo de aproximação e afastamento em relação ao mundo que permite um certo desarranjo das condições objetivas e subjetivas, bem como das demarcações de gêneros pré-estabelecidos ligando o trabalho ao recurso epistolar literário e fílmico como tradição ensaística da imagem. Se por um lado a idéia de ensaio evoca essa tessitura particular entre objetivo e subjetivo para desembocar numa enunciação coletiva, vimos acima como ela se afasta, por outro lado, da associação com as fotografias consagradas pela reportagem social. Cabe finalmente lembrar como a principal

²¹ *Dispositivo* na acepção que o termo adquire em Foucault (1988), dotado de positividade, apto a mobilizar narrativas capazes de atribuir sentidos aos objetos a que se refere.

razão desta associação parece ser a forma de apropriação de uma estratégia que implica, em ambos os casos, um certo dispositivo narrativo.

As práticas do discurso constituído em torno da reportagem social não tratam de apreender um real que se apresenta como tal mas de convocar um *dispositivo de encenação de confronto do real com o imaginário*. Ilustrações, publicidades e as demais ficções de mundo que emergem deste olhar atento para o real e suas mazelas compõem esse sentido do imaginário: numa fotografia tirada na cidade de Louisville em 1937, por exemplo, Margaret Bourke-White fotografa um outdoor anunciando o *american way of life* que ilustra o fundo da fila do pão composta por uma população de negros desabrigados por uma enchente (LISSOVSKY, 2011²²). Aqui, não se trata da montagem como nas fotografias de Grete Stern ou de Sanguinetti, mas de uma montagem irônica de camadas flagradas diretamente no mundo: imaginário e realidade compondo ambos o ambíguo *american way of life*. De maneira diferente das reportagens sociais, a fotografia ensaística radicaliza este componente construtivista (construção de dispositivos, visibilidades) ao transformar o olhar atento e seletivo para as camadas do mundo em provocação, gatilho que dispara imagens. Um ponto de partida para o entendimento desta perspectiva construtivista do ensaio fotográfico pode ser a noção de filme-dispositivo.



Iniciada no campo do cinema a proposição do filme-dispositivo visa que o próprio filme torne-se mundo ao criar mecanismos para captar o contingente, a produção de imagens como desdobramento de subjetividades e dos acontecimentos²³. As narrativas via dispositivos

²² <http://iconica.com.br/blog/?p=2970>

²³ Acontecimento no sentido deleuziano, como incorporal (sem matéria), ainda que gerado pelo encontro de corpos (matéria). Como explica Cezar Migliorin (2005), em Deleuze (1969) o encontro dos corpos implica uma pluralidade de sentidos. Dele aflora “uma pluralidade de possibilidades para o sentido, uma heterogeneidade que só pode ser estancada pela palavra, pelo que fixa o sentido. Mas, como sabemos, mesmo a palavra escapa. O

se concentrariam na irrupção de acontecimentos, e o que vemos filmado são as invenções e criações dessas reordenações do real. Trata-se de

(...) um desdobramento de um tipo de produção que podemos identificar nos anos 60, conhecida como cinema-verdade. Assim como no caso do filme-dispositivo, temos nesta escola de documentários uma produção de acontecimentos que se dá com o contato do filme (aparato, diretor, etc) com o mundo filmado. Portanto, a idéia de se expor às pressões do real não é nova; esta lógica é central em *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch, momento-chave desta prática moderna. O filme, classificado como interativo por Bill Nichols (1994), se faz com a constante intervenção do realizador na filmagem e na montagem. O que é narrado pelo filme não é mais um mundo in-natura, mas um universo aberto ao movimento das ruas e à relação do mundo com o realizador e com o cinema. O questionamento da possibilidade de narrar o real, aberta por Rouch, vai, durante as décadas seguintes, se radicalizar e se constituir não mais como diferença em relação ao clássico, mas estabelecer uma freqüente relação de negatividade. No filme de Rouch, a imagem rompe com um ideal verista mas, diferentemente do cinema que aqui trabalhamos, o cinema-verdade ainda trabalhava dentro de uma clara distinção filme/mundo, narrador/narrado. (MIGLIORIN, 2005, s/p)

Mais do que o trabalho de seleção das montagens do próprio real, a noção de dispositivo no cinema – bem como na fotografia – concentra seus esforços em provocar encontros entre corpos e objetos. Os efeitos desses encontros não podem ser previstos, pois já não se referem à representação de um mundo conhecido, mas à invenção de novos mundos. A fotografia do dispositivo trata, se quisermos, tal como no cinema de dispositivo, de “ampliações em extensão de possibilidades de cruzamentos de subjetividades e potências de invenção” (MIGLIORIN, 2005) e não propriamente dos desdobramentos em profundidade de um mundo conhecido. Esse mundo, em sua duração particular, faz seu tempo refluir para fora da imagem (LISSOVSKY, 2008). No caso das fotografias de Sanguinetti, é por meio de sua tessitura particular de invenções – de arranjos e suspensões das esferas objetiva e subjetiva, como veremos nos próximos capítulos – que o conceito de *série* (fortemente associado às narrativas fotográficas calcadas em alguma forma de documentação do real – como a reportagem social, por exemplo) cede espaço para o território incerto do *ensaio*: a fotografia assume-se assim como tentativa novas possibilidades visíveis de mundos e povos.

sentido dá ordem para o discurso e logo se perde. Sendo a palavra um incorporal, um efeito dos corpos, ela encontrará outros efeitos, multiplicando novamente o sentido” (s/p). O filme dispositivo como uma forma de ensaio, e também o conceito tentativo de fotografia-dispositivo no escopo de uma fotografia ensaística, diria respeito a esse arranjo provisório de sentido. Provoca-se um sentido que logo se perde naquilo que inevitavelmente escapa à imagem.

3 O DOCUMENTAL IMAGINÁRIO E A FABULAÇÃO

Lo único que existe es lo que sentimos nosotros. Sólo existen nuestras percepciones, nuestras emociones.
Jorge Luis Borges



Tendo em vista o caráter ensaístico do trabalho tal como ele é ressaltado acima, este capítulo irá dedicar-se a algumas características gerais dos meandros dos processos de subjetivação que parecem estar relacionados a estas fotografias. Tais processos de subjetivação já são prenunciados quando observamos a inflexão subjetiva que caracteriza mesmo o gênero do ensaio e serão objeto de uma análise ainda mais aprofundada no último capítulo. Por hora, parece importante destacar seus aspectos mais gerais como por exemplo o espaço de temporalidade imprecisa e misteriosa que caracteriza o mundo de Guille e Belinda fotografado por Sanguinetti. Neste mundo não serão os objetos os responsáveis por oferecer vestígios exatos da localização histórica e geográfica das personagens como acontece em muitos trabalhos de inspiração documental. Alternativamente, são diversas referências à cultura visual os elementos que mais contribuem para algum tipo de territorialização e que, ao mesmo tempo, desestabilizam qualquer certeza sobre uma ancoragem de natureza espaço-temporal no ensaio. Se não há qualquer informação precisa sobre a época ou o contexto histórico em que foram feitas essas imagens, resulta daí uma maneira de interação intensiva com a natureza que a toma como cúmplice próxima e silenciosa. De maneira distinta do que

acontece em Hellen Levitt²⁴ por exemplo, em Sanguinetti a natureza não será um elemento que resiste a duras penas e somente apesar dos golpes sofridos. Ela tampouco aparece ao tornar-se domesticada chamando-se atenção para o processo desigual de construção e desenvolvimento do mundo capitalista contemporâneo: em Sanguinetti a natureza aparece de outra maneira, mais ou menos indiferenciada dos sujeitos, presente enquanto um elemento generoso que fornece a estes tantos meios quanto pode. Trata-se de um espaço atemporal que não apenas acolhe as aventuras de Guille e Belinda como também pulsa junto com elas: se a natureza não é precisamente uma personagem deste ensaio ela não é, tampouco, exatamente de paisagem e isto parece dever-se sobretudo ao embaralhamento das instâncias objetivas e subjetivas presentes neste ensaio. À natureza misturam-se as personagens compondo um todo (por vezes quase indiscernível) de corpos púberes e de sua exuberância que se vê nas fotos. As meninas exibem nas imagens uma força que parecem tomar emprestada de sua relação íntima com o espaço. Este espaço, em contrapartida, tampouco mostra-se neutro mas assume uma potência sensual e enérgica, presente não só como elemento transbordado de práticas sociais, mas também como um todo que envolve os corpos e participa de seus processos.



3.1 NOTAS SOBRE O DOCUMENTAL IMAGINÁRIO

²⁴ Mencionada na introdução (cf. p.7) Levitt teria um trabalho próximo ao de Sanguinetti, tanto por seu caráter documental, quanto pelo tema que prioriza em muitos trabalhos as imagens de crianças ou pela cor, que caracteriza uma parte pequena, embora muito influente de seu trabalho.

Todo fotógrafo é um sujeito que imagina histórias!
Elliott Erwitt

Se a cor adquire uma função própria que dá ao brilho e à pulsação exuberante da natureza um estado indiscernível daquele das personagens isso acontece também na medida em que os vestígios do mundo real, da modernidade decadente e periférica do campo argentino não se constituem como via de acesso do espectador às personagens. A referência ao ambiente objetivo de Guille e Belinda e às minúcias de sua vida material cotidiana parece menos importante do que uma abordagem intimista, de uma *atmosfera* que elas constroem em suas brincadeiras, ao constituir seu próprio olhar para o mundo – senão seu mundo mesmo. O ambiente reflete principalmente os estados mentais e corpóreos das meninas: em sua precariedade a paisagem está em compasso com um certo aspecto prematuro das personagens, confundindo-se com seus corpos, oferecendo-se para acolhê-los mesmo se ainda inacabados, mesmo se ainda adolescentes.



Neste sentido pode-se notar como quando o ambiente construído envolve as personagens este parece refletir o descompasso do mundo das meninas com o mundo adulto, para além da precariedade social dessas famílias. Sabemos ao olhar as imagens como as casas, cabanas, igrejas e demais ambientes onde elas circulam foram construídos pelos adultos e como se inserem numa dinâmica de vida que ainda está por ser incorporada em sua totalidade pelas personagens. A fotografia acima oferece um bom exemplo da distância entre esse mundo material e um mundo psíquico particular às meninas. Nela, Guille chora sentada à

mesa, uma embalagem plástica em suas mãos. A opção da fotógrafa por realizar a imagem em baixa velocidade deixa a embalagem pouco nítida enquanto uma profundidade de campo muito pequena contribui para o fundo desfocado e deixa quase indiscerníveis as particularidades de um dos raros ambientes domésticos mostrados no ensaio. A figura de Guille é o que resta ao espectador. Este poderá quase que senti-la: o rosto vermelho molhado pelo choro, a corpulência de onde se destacam os braços fartos, as alças pendentes de seu vestido. Apesar da centralidade do gesto do choro, um dos temas da imagem parece ser sua sexualidade adolescente, instável e de uma potência latente, que escapa ao visível por meio do sutiã branco de estampa infantil, elemento recorrente em outras imagens do ensaio.

Além dos recortes sociais de uma dada realidade, as operações de Sanguinetti destacam, por meio da centralidade da corporeidade da personagem na imagem, uma série de afetos e aspectos psicológicos. É então significativo que o retrato de Guille dê a ver um estado de confusão da personagem, muito mais do que traz qualquer verdade assertiva a seu respeito. A foto se inscreve no contexto de uma duração estendida, de um ensaio mais amplo sobre Guille e Belinda, sobre suas múltiplas aventuras sobre as experimentações que flutuam em seus horizontes, não sobre a essência de suas identidades. O caráter documental do conjunto de fotografias relaciona-se ao fato de que modelos, fotógrafa e espectador, cada um a seu modo, estão empenhados na fabricação desses documentos e a partir da longa abordagem que Sanguinetti dá a ver, todos participam da construção de sentidos e dos significados das imagens. Cabe assim notar como, mesmo se tratando de imagens performadas, imagens muitas vezes posadas, trata-se também, ao mesmo tempo, de documentos – se os considerarmos como documentos um tanto pessoais e enigmáticos – que ao invés de indicar identidades apontam para fragmentos de sensações, que supõem uma feitura numa duração, montam séries, implicam leituras, etc. Parte do caráter documental inerente ao registro fotográfico é, sem dúvida, deixado em segundo plano nestas imagens na medida em que, ao invés de buscar uma aura objetiva, o ensaio tenta aproximações mais sensíveis da vida das meninas. Nesse sentido são notáveis as aproximações com práticas contemporâneas tais como a do *documental imaginário* que, por sua vez, poderia ser descrito de modo geral como um gênero emergente que marca parcela significativa da produção fotográfica atual.

Identificado principalmente no âmbito dos museus e de exposições recentes, o documental imaginário foi ainda muito pouco explorado em termos de uma conceitualização teórica, estando – até o momento – mais presente na fala e nas práticas dos artistas do que no debate acadêmico. De maneira geral o que se destaca no documental imaginário parece ser um duplo traço da imagem, em que o real aparece indubitavelmente ligado à imaginação. No

Brasil, as exposições *Geração 00: a nova fotografia brasileira*, realizada em 2011 no Sesc Belenzinho em São Paulo, e *Documental Imaginário* de 2012 apresentada no Oi Futuro do Flamengo no Rio de Janeiro, apontam esta mesma tendência ao explorarem um cruzamento fundamental do documental com o campo da imaginação. Ambas com curadoria de Eder Chiodetto, as exposições valorizaram aspectos particulares da produção contemporânea – o processo criativo e alguns procedimentos tomados pelos artistas – indicando uma importância crítica crescente em relação não só à imagem em si, mas também ao próprio fazer fotográfico. Em entrevistas, Chiodetto destacou como identifica essa vertente com um elemento historicamente latino-americano, que ele percebe estar presente por um lado no repertório do realismo fantástico e, por outro lado, em experiências cinematográficas contemporâneas como por exemplo os trabalhos do roteirista e diretor mexicano Alejandro González Iñárritu em filmes como *Amores Brutos* (2000) ou *Babel* (2006).

Ao conjunto de trabalhos já reunidos sobre a marca do documental imaginário acreditamos ser possível acrescentar a produção de Sanguinetti que trata – assim como as fotografias da seleção de Chiodetto – de evidenciar caminhos limítrofes ao deixar seu referente contaminar-se de imaginação por meio de outras mídias e linguagens. A propósito deste aspecto na fotografia hoje, Rubens Fernandes Junior²⁵ (2011) destacou na produção recente uma série de “procedimentos fotográficos para criar imagens de significações instáveis – expansão dos limites da identidade, do corpo, da memória, da materialidade, da paisagem, entre outros”. O pesquisador Ronaldo Entler (2011) comenta ainda como a produção desta década talvez se destaque sobretudo graças a suas liberdades que

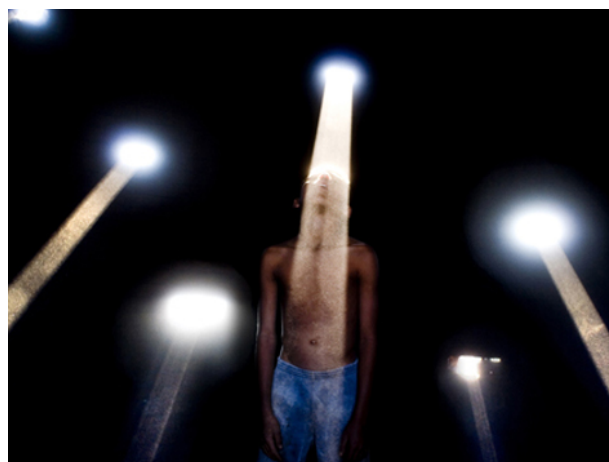
“conquistadas nas gerações anteriores podem ser praticadas sem a necessidade de uma bandeira, sem a eleição de um inimigo, sem rituais de auto-afirmação. Essa liberdade significa a ‘possibilidade’ e não a ‘obrigação’ da transgressão. E é isso que permite a reinvenção do documental nesse campo de experimentação, é isso também que sepulta a velha e precária distinção entre fotojornalismo e fotografia artística.”²⁶

Documental imaginário foi a expressão usada pelo artista e curador canadense Chuck Samuels no prêmio Foto Arte 2004 para definir o trabalho *Paisagens Submersas*, dos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta. O termo fazia referência ao aspecto subjetivo dos ensaios do coletivo no trabalho de documentação do processo de inundação das terras na região do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, em função da construção de uma usina hidrelétrica. As fotografias de Castilho, David e Motta, apesar de profundamente

²⁵ <http://iconica.com.br/blog/?p=1839>

²⁶ <http://iconica.com.br/blog2/?p=1774>

ligadas aos acontecimentos do Jequitinhonha – ou talvez por isso – dão vazão a uma abordagem um tanto abstrata e o trabalho trata sobretudo dimensões emocionais do acontecimento. Realizado ao longo de anos de pesquisa, documentação e aproximação com os moradores locais as imagens constituem um inventário de suas memórias e expectativas, a despedida da terra natal, uma paisagem às vésperas de tornar-se submersa, junto com fragmentos de lembranças vividas e esperanças associadas à nova vida, fora dali.



Não se trata exatamente de imagens como as do *novo fotojornalismo* que segundo o historiador da fotografia Michel Poivert (2010) se confrontaria com a história da pintura para produzir novas imagens dos acontecimentos midiáticos passando, por exemplo, pela produção de fotografias com referências claras e releituras de clássicos da história da pintura. No documental imaginário, no entanto, a pesquisa e a prática fotográfica já não se relacionam com uma verdade jornalística e sua compreensão de acontecimento midiático. No sentido oposto, comenta a teórica da fotografia Geórgia Quintas (2010), “a maior beleza da arte de João Castilho é sua busca deliberada em pesquisar para se chegar ao ponto das belas incertezas (como faz) do que das pífias verdades”²⁷. Trata-se de uma poética que recorre principalmente a uma atmosfera flutuante, aponta ainda Quintas, fundada sobre temas tão diversos e profundos quanto identidade, lugar, não-lugar, corpo, pertencimento, tempo, etc. Deste modo, o papel do documental é menos aquele de produzir imagens baseadas num estatuto de prova do que oferecer um terreno fértil à pesquisa estética, ao trabalho de criar imagens fotográficas do qual, no entanto, não se exclui uma dimensão construtivista do real. O próprio Castilho (2008) evidencia este caráter subjetivo da construção de suas fotografias:

²⁷ Disponível em: <http://olhave.com.br/blog/mundos-transfigurados/>

Gosto de fotografar no final da tarde justamente quando as cores estão mais saturadas e a luz mais contrastada. Nessa hora o azul predomina. Não é uma escolha puramente estética, este é um momento de transição muito intenso onde quer que você esteja. Não importa se na Amazônia ou em Nova Iorque a passagem do dia para a noite é sempre um acontecimento eufórico, de êxtase e especialmente rápido. Sou afetado por isso e isso se reflete nas imagens.

Passagens como esta sublinham a importância da afetividade na prática que tentamos identificar no documental imaginário. Neste domínio não há a suposição de um real puro que possa ser fotografado de tal ou qual maneira, nem há propriamente a noção de acontecimento midiático, mas existe a busca por um estágio de transição e de intensidade em que o gesto de fotografar implica um encontro do fotógrafo e do ambiente – pessoas, objetos, nuances, cores. Fotografar diz respeito a um gesto que carrega consigo a qualidade de certa indiscernibilidade entre esses elementos e o fotógrafo, demorando-se num mesmo tempo e abarcando a imagem. Em termos de referente esta pode ser uma “fotografia do nada”, a imagem sensível de uma atmosfera, do ar, das cores. Ela não só captura os momentos menos evidentes ou não tão “pregnantes” dos eventos, para usar o termo de Jacques Aumont (2004). Trata-se, mais do que nunca, de uma imagem que não se refere a um evento a não ser em si mesma e que explora os meandros de tempo de seu acontecimento. Como afirma Eder Chiodetto, tal prática fotográfica não somente “atesta o tempo-espaço dos fatos, mas adentra seus labirintos”²⁸.

3.2 O DIABO NA RUA, NO MEIO DO REDEMOINHO

Na imagem de *Redemunho*, um dos onze ensaios feitos por Castilho, Motta e David em *Paisagens Submersas*, uma nuvem de poeira é retratada no meio da rua deserta. O turbilhão de pó na rua sertaneja remete inevitavelmente à epígrafe de uma importante obra da literatura brasileira, *Grande Sertão: Veredas*. “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”, frase com que Guimarães Rosa (1979) precede a narrativa do livro e que repete depois, ao longo dela, nos devaneios do jagunço Riobaldo.

Na imagem do redemoinho do Jequitinhonha a ausência de qualquer indício do que possa tê-lo formado não constitui problema para a imagem. Tal ausência está, inversamente, ligada ao elemento imaginário que preenche o ensaio sobre a inundação do vale. De natureza efêmera, a nuvem de poeira está no limite de seu desaparecimento. Ela é o índice de uma memória, a imagem derradeira sobre a qual se projeta a ameaça do tempo – de uma certa ideia

²⁸ Texto completo disponível no website do curador: <http://ederchiodetto.com.br/documental-imaginario-texto-do-curador-2/>

de progresso como construção da hidrelétrica – para dar fim à *secura* característica do grande sertão que é o Jequitinhonha na represa de água planejada para o local.



O turbilhão translúcido e misterioso é o que resiste de sertão na imagem de Castilho. Fotografado no breve momento entre sua existência e a dispersão crescente das partículas de poeira, o turbilhão não chega a se constituir enquanto matéria e, ainda assim, a partir de sua ínfima densidade, produz uma sombra inegavelmente potente. A sombra, ressaltada por meio da saturação e do alto contraste da imagem, produz uma força talvez ainda mais potente e misteriosa do que a do próprio redemoinho. As forças duvidosas e metafísicas que ele evoca poderiam encontrar uma interessante correspondência nas preocupações de Riobaldo, o jagunço de *Grande Sertão*, que se consome na questão sobre a existência ou não do diabo e sobre a efetividade do pacto que ele mesmo teria tentado firmar com o “coisa-ruim”. Tendo seu comportamento alterado por este pacto – a respeito do qual nunca logra ter certeza se chegou ou não a firmar – Riobaldo é um narrador atento para a qualidade de fluidez das coisas. Sua narrativa não passa por formulações de identidades fixas. Pelo contrário, Riobaldo fala de pessoas que “não foram terminadas”, que estão sempre mudando, como ele mesmo coloca. Riobaldo destaca esse traço inclusive em sua própria personalidade, e marca a impossibilidade de uma identidade definitiva: “e estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a *matéria vertente*”²⁹ de modo que sua narrativa assume um caráter de *pathos* pessoal a partir do qual se pode traçar paralelo com as imagens do documental imaginário.

²⁹ Grifo nosso.

Este *pathos* é compartilhado com o próprio Rosa, e fica evidente quando o autor declara o romance como sua “autobiografia irracional”. Também aqui se trata de uma indistinção dos limites autor/personagem, de indiscernibilidade, de uma impessoalidade fundadora. A questão filosófica da existência ou não do demônio que ronda as experiências narradas por Riobaldo igualmente sublinha uma dimensão crítica às tentativas de objetividade e de identidade modernas separadas da tradição e da experiência. Independentemente da certeza a respeito da existência ou não do diabo ou da concretude de seu pacto, Riobaldo é afetado em suas ações pela simples idéia de tê-lo feito. Da mesma maneira, Rosa, tendo ou não vivido como jagunço no sertão de Minas e da Bahia, pode fazer sua “autobiografia” a partir de seu encontro pessoal e de sua fabulação sobre este universo delimitado. O gesto de escrever uma “autobiografia irracional” está ligado a uma perspectiva em que viver e contar se imbricam de tal maneira que só resta a alternativa de narrar uma vida para vivê-la, independentemente da procedência dos fatos.

O real, se inatingível e inabordável por princípio, que assim como “a natureza da gente é muito segundas-e-sábados, tem dia e tem noite, versáveis...” (ROSA, 1979, p. 139), só é abordable quando se constitui numa narrativa: da mesma maneira que os pseudo-eventos das imagens do documental imaginário. Do ponto de vista de uma estética relacionada a essa prática fotográfica as aproximações com a obra de Rosa indicam uma referência talvez ainda mais rica e evidente do que aquelas que vinculam o gênero ao *realismo fantástico* latino americano, apontado primeiramente como uma das principais referências na fala de Chiodetto. Uma aproximação tentativa do gênero documental imaginário com a narrativa de Rosa, cabe notar, iria muito além da coincidência dos elementos sertanejos presentes tanto em *Grande Sertão* quanto na narrativa de *Paisagem Submersa*: ela diria respeito a um encontro, a uma condição de abertura do autor/fotógrafo que permite afetar-se por seu objeto para entrar numa zona de indiferenciação criativa com este. Tal aproximação com a prosa de Rosa, no entanto, não excluiria dessas imagens a possibilidade de refletir certos aspectos do realismo mágico identificado por Chiodetto: o tempo tipicamente cíclico ou mesmo um componente fantástico do cotidiano, que nunca se explica e que pode ser identificado com certa frequência entre essas fotografias são aspectos que se aproximam em ambas as referências³⁰.

No que se refere à crítica da filiação da fotografia documental imaginária ao gênero do realismo fantástico, no entanto, a principal diferença parece ter a ver com a ênfase de um

³⁰ O próprio título deste trabalho, como se pode notar, faz também referência à obra mais conhecida do escritor argentino Julio Cortázar. Cortázar, embora nunca tenha aderido completamente ao Realismo Fantástico enquanto gênero teve seus escritos amplamente permeados por esta estética.

aspecto marcadamente *normal* que este dá àquilo que deveria ser visto como estranho ou “irreal”. O documental imaginário trabalha, por sua vez, de maneira distinta, ao buscar elevar o cotidiano em importância por sua idiosincrasia. Neste sentido suas imagens não mostram algo anormal como corriqueiro, mas destacam, via de regra, a potência da situação fotografada ao abarcar o fotógrafo e afetar a imagem.

O mesmo acontece na “autobiografia irracional” de Rosa, em sua identificação com o sertão que ele narra para e sobre si mesmo por meio da personagem de Riobaldo. Desse modo, não se trata de mostrar a “irrealidade” atuando de acordo com as regras da verossimilhança como acontece no realismo fantástico, mas de uma fotografia ensaística como encontro, permitindo transbordar em cada imagem aspectos elevados em sua potência ao fazerem-se únicos, especiais e somente neste sentido, ficcionais. Elementos como a imersão do fotógrafo, seu envolvimento subjetivo, o caráter ensaístico e narrativo, a implicação dos modelos na construção imagética e uma série de outros aspectos denunciam a importância dos múltiplos afetos, que misturam realizador e personagem com implicações sobre a imagem. Trata-se de uma fotografia que, apesar de instantânea, dedica-se à mudança e ao movimento intrínseco ao mundo – aspectos da duração – com uma predileção pelas trocas afetivas e pelos elementos fluidos, ao invés do que é sólido, firmemente delimitado e objetivo: mesmo que fundada numa experimentação que parte do real, como se pode ver na nuvem de poeira de Castilho.

3.3 INSCRIÇÕES DO DOCUMENTO NO DOCUMENTAL IMAGINÁRIO

Além de Castilho, Motta e David (que inauguraram o termo no âmbito da fotografia a partir de *Paisagem Submersa*) e das experiências fotográficas de Sanguinetti (que, como esperamos mostrar, usa afetividade como forma de indiferenciação com suas personagens, imersão e fluidez como elementos primordiais nos procedimentos de *The Adventures*) tantos outros fotógrafos contemporâneos poderiam ter suas práticas associadas ao abrangente campo documental imaginário. A obra de Luis González Palma é um exemplo neste sentido: o fotógrafo guatemalteco produz imagens fotográficas propondo o que ele chama de *contemplação emocional*. Muitas de suas fotos são retratos em sépia, nos quais destaca-se o olhar fixo dos retratados à espera de um olhar que os interroge, o olhar do espectador que no momento da exposição no museu substitui o olhar inicial do fotógrafo. Suas imagens são de corpos e objetos que se oferecem em toda sua potência para a vista, mas nunca para o toque, marcando outra tentativa de interrogar as relações pessoais mediadas pelo ato de olhar ou de

fotografar. As imagens parecem oferecer um mundo de sonhos e segredos aos quais o espectador não tem total acesso e que só pode desejar.



Por meio da via frequentemente experimental de seu trabalho, González Palma procura abordar um caráter político do olhar ao desnaturalizá-lo, refletindo sobre como ele se funda no social e cultural, como se imbrica com o poder e como o próprio fazer artístico está sempre sujeito a tais critérios. Em alguns de seus trabalhos a montagem de diferentes negativos, camadas de símbolos e palavras cria rostos que não são simplesmente os de um indivíduo. Apesar de não serem exatamente a *assemblage* de rostos coletivos essas imagens constituem quase que o rosto de um povo. Isto não acontece como busca de um retrato generalizante dos descendentes Maya. Mais do etnográficos ou pitorescos estes retratos partem da “contemplação emocional” do fotógrafo, levando-o a gerir recursos estéticos como a opção pelo tom sépia, que em muitos casos domina a tudo menos o branco dos olhos de suas personagens, único elemento a permanecer em sua cor natural. Tal procedimento traduz certas sensações psicológicas, contrasta o amarelado do sépia – que remete ao tempo e ao envelhecimento do papel fotográfico – com a atualidade, a universalidade e a verdade do branco dos olhos dos modelos que ele faz atravessar no tempo.



O real é o ponto de partida para a intensidade dos gestos do artista e se presta a ele no desenrolar de uma duração. Suas imagens parecem oferecer material para pensar aspectos do documental imaginário caros a este trabalho ainda que, de modo geral, nem todas elas remetam imediatamente às imagens de Guille e Belinda. As fotografias de González Palma no entanto levantam uma interessante questão a respeito do caráter propriamente documentário do gênero. O sépia usado em muitos de seus trabalhos de retrato remete aos arquivos de fotografias que resistem à passagem do tempo, acumulando-se e tornando-se documentos através dele. O acúmulo se dá por meio um processo de seleção íntimo à lógica dos documentos, pois, como Lins, Rezende e França (2011, p.58) lembram:

(...) o *documento* não é instrumento da história, mas, sim, seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é — tal como os *monumentos* — instrumento de poder. Um *documento* que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo.

Por meio da opção por envelhecer suas fotografias com o uso do sépia, González Palma não só documenta belamente esta herança Maya ainda forte e expressiva na Guatemala contemporânea – sendo a reinvenção de uma herança gesto ainda raro na tradição latino-americana de fotografia cuja história minoritária inclui trabalhos como os da fotógrafa Claudia Andoujar, por exemplo. De certa maneira Palma inclui essas imagens na história (mesmo que tardiamente) ao inventá-las, ainda que não pela via da “verdade”, mas por meio de *uma verdade* da arte. Pouco importa que seja por meio do artifício, isto é, através do gesto artístico que permite a imagens novas parecerem ter percorrido um longo trajeto no tempo. Se, de acordo com Foucault, a tarefa primordial da história “não é mais interpretar o documento, tampouco determinar se diz a verdade, mas ‘trabalhá-lo no interior’” (Lins, Rezende e França, 2011), González Palma parte já da noção de que todo *documento* é sempre

monumento, isto é, construído por meio um esforço de ordem social – voluntário ou não – para criar suas imagens. O trabalho de Palma remete à impossibilidade de distinção entre o verdadeiro e o falso e lembra o espectador de que “qualquer documento, por ser monumento, é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, na medida em que esconde/revela traços das condições em que foi produzido documentos e do poder que o produziu.” (Lins, Rezende e França, 2011, p.61). Sua prática, no entanto, não é exatamente aquela da desconstrução baseada numa montagem, via de trabalho de uma miríade de artistas contemporâneos do campo audiovisual, onde se poderia identificar, por exemplo, os filmes do cineasta alemão Harun Farocki ou as fotografias e instalações da brasileira Rosângela Rennó. O que surpreende em González Palma não é tanto a montagem de arquivos no sentido de sua postura crítica e da desconstrução dos documentos já existentes quanto a audácia de jogar com o caráter construtivista da fotografia quando ela começa a constituir suas séries de documentos: no momento mesmo em se volta para o real para dele extrair seus temas.

Nesse sentido torna-se interessante notar como Palma trabalha o documento desde dentro, desde um momento anterior àquele de sua feitura. A invenção de seus temas, de seus “falsos” documentos é, portanto, sua maneira de desconstruir construindo. Ela só é possível uma vez que o próprio conceito de documento não pode ser considerado precisamente verdadeiro ou falso, mas tem que ser relacionado a outros documentos para construir séries que possam – estas sim – evocar uma história³¹.



Utilizando recursos como a mistura de negativos ou o tom envelhecido das imagens, González Palma constrói documentos em que não há um índice físico isolado, mas vestígios

³¹ Não se trata, ao menos nos historiadores dos anais, de um relativismo total abrindo a brecha para se negar os acontecimentos da história.

de memórias que emanam da imagem e que só podem ser acessados pelo espectador que dela se aproxima, como que retribuindo a um olhar. Como destaca Geórgia Quintas (2012), “a matéria primordial de seu fluxo criativo é o território mágico e misterioso da subjetividade”³². O aspecto documental imaginário que sua fotografia mais parece ressaltar é o apagamento de qualquer separação fixa entre arte e documento, separação que baseava-se sobretudo numa suposta “objetividade” da tomada fotográfica. Palma reinventa documentos de *uma história* que a “grande história” quis apagar, e ele o faz sem impor essas imagens como verdade. É esta mudança que permite o aparecimento mesmo de um gênero como o documental imaginário. Historicamente, a própria aceitação da fotografia como modo de documentação já é marcada por um percurso longo (e tenso), no qual a historiografia tradicional muito resistiu em incorporar imagens de modo que a via por meio da qual estas parecem ter se firmado no campo da verdade continuou restrita. Por um lado, aquela da ilustração científica – inicialmente com um papel coadjuvante que foi crescendo em importância sem que nunca tenha deixado de ser questionada em suas capacidades *objetivantes* – e, por outro lado, aquela da informação, isto é, no sentido jornalístico, em que o real como notícia e a imagem fotográfica pretendem identificar-se completamente.

Nas práticas artísticas tais como a de Gonzáles Palma parece haver motivos para notar a flexibilização de um regime de verdade estabelecido no século XIX que buscava documentos como lastros inseparáveis da verdade. Confrontando-se a todo momento com uma história positivista da fotografia, o documental imaginário é justamente esta retomada do território do incerto e da memória como parte discurso fotográfico a despeito de uma cultura do privilégio único da tecnicidade como verdade da imagem. Ronaldo Entler (2013) é talvez quem melhor comenta a transição que marca atualmente grande parcela da produção de fotográfica:

O homem fez supor que a natureza, constrangida pela técnica, se entregaria por completo, dando objetividade a seus saberes e também às suas imagens. (...) Resta perguntar: para onde a sombra se retrai quando a ciência propõe iluminar todas as dobras da natureza? Elas permanecem nos sonhos, seu lugar inalienável. (...) Mas elas transbordam ainda das frestas que encontram nos próprios artifícios que a razão inventou para aprisioná-las³³.

3.4 OBJETIVIDADE, SUBJETIVIDADE: ESPAÇOS INTERMEDIÁRIOS DE VERDADE NA IMAGEM

³² <http://olhave.com.br/blog/quando-fotografamos-para-sonhar-2/>

³³ <http://iconica.com.br/site/imagens-animadas-pelas-sombras/>

No capítulo anterior investigamos alguns aspectos do caráter onírico no trabalho de Sanguinetti. A idéia de sonho que povoa *The adventures of Guille and Belinda* remete em alguns aspectos à noção de montagem, fílmica ou fotográfica. A condensação e o deslocamento que fundam esta aproximação reenviam também a uma troca de papéis entre atual e virtual, uma perseguição recíproca que culmina na inclusão das esferas do sonho e do imaginário não somente em oposição a um real imediato mas também às relações localizáveis do tempo linear. Nas imagens de Guille e Belinda esta tendência se relaciona ainda ao aspecto de duração como variação, mudança de qualidade, movimento no interior destas imagens fixas. As imagens embaralhadas da infância e do início da vida adulta das duas primas não reivindicam linearidade, mas em seu emaranhado, em sua confusão de atualidades e virtualidades poderiam se relacionar ao que corresponde a uma imagem mais ou menos direta do tempo no pensamento de Deleuze (1990). Tão cara ao autor, a questão da imbricação entre atual e virtual remete também, se quisermos, a algumas questões do *documental imaginário*. Isto se dá na medida em que o universo deleuziano da imagem atenta também, em determinado momento, para uma lógica dupla de registro e de construção do real.

O pensador explora esta questão por meio de dimensões narrativas de um cinema às margens das demandas do que ele chama – na esteira de Bergson – de esquema sensório-motor. O autor nota como o cinema de ficção e também aquele de realidade põem em funcionamento um certo modelo de verdade que, por sua vez, adéqua sujeitos e objetos numa determinada convenção cinematográfica. Tal convenção entende por “objetivo” o que a câmera vê e por “subjetivo” o ponto de vista da personagem. Deleuze nota como a narrativa tradicional desenvolve esses dois tipos de imagem (objetiva e subjetiva) para corroborar uma narrativa tida como verdadeira – e que se consagrou como verossímil – baseada numa lógica identitária do tipo “Eu = Eu”: distinguindo a personagem (suas vistas subjetivas) do cineasta-câmera (capaz de ver objetivamente a personagem e também aquilo que ela pode ver). A crítica desse entendimento de veracidade narrativa implicaria uma outra lógica, explica Deleuze. Posto em questão, o estatuto do “objetivo/subjetivo” não mais garante certeza sobre as identidades da personagem ou do cineasta (como acontece no cinema de Fritz Lang em sua fase americana ou naquele de Orson Welles).

O “cinema-poesia” formulado por Pier Paolo Pasolini (1976) já indicaria esta quebra da veracidade narrativa cinematográfica. Na forma cinematográfica do *discurso indireto livre* analisada pelo cineasta não há distinção clara entre a visão subjetiva da personagem (uma visão direta, por assim dizer), e a visão objetiva da câmera (uma visão indireta da história). Em seu texto Pasolini discorre sobre a câmera que adquire uma visão subjetiva e interior, que

entra em relação de simulação da maneira de ver da personagem, como uma *subjetividade indireta livre*. Não por coincidência Deleuze parte destas noções para formular uma outra forma narrativa da imagem. O tipo de narrativa que o interessa não remeteria mais a um ideal de verdade e, portanto, não se pretenderia mais do que uma pseudo-narrativa. Deleuze parte da possibilidade aberta por Pasolini de uma subjetividade indireta livre da câmera para buscar pensar de que forma o gênero documentário – que ele chama “cinema de realidade” – pôde lidar com tais problemas. Suas meditações a respeito da combinação do caráter de realidade próprio aos meios da reprodutibilidade técnica (que são o cinema e a fotografia *par excellence*) à libertação de um ideal de verdade positivista serão fundamentais para dar prosseguimento à discussão do documental imaginário. Nesse sentido vale destacar como, segundo Deleuze, o gênero documental procederia da mesma forma que o cinema clássico de ficção: intercalando imagens “objetivas” com imagens “subjetivas” das personagens. Deste modo, argumenta o autor, o cinema de “recusa à ficção” recorreria tradicionalmente – e, no entanto, paradoxalmente – a um mesmo modelo de verdade da ficção: a separação do que a câmera vê e do que a personagem vê, seu antagonismo e, finalmente, a resolução de ambos.

Enquanto a personagem via e era vista, o cineasta-câmera ocupava a posição de etnólogo ou de repórter, de dono do discurso de verdade a respeito de determinada personagem ou de determinado grupo. Aplicando o ideal de verdade próprio do cinema de ficção ao real, o cinema de realidade continuava a funcionar nos termos da dualidade narrativa: entre os pólos objetivo/subjetivo. Como explica Deleuze essas produções substituiriam o espaço dos estúdios pelo terreno do “mundo real” sem fazer nenhuma transformação³⁴. Pensadas inicialmente em relação ao cinema, suas considerações serão relevantes para pensar a fotografia quando a transformação de um ideal de verdade se faz problema, tal como acontece no conceito de *documental imaginário*. Mais do restringirem-se ao cinema, estes apontamentos dizem respeito às operações documentais inscritas numa lógica de veracidade narrativa onde não há qualquer percepção de que esta continua fiel a certo aspectos do modo de ser característico da ficção. Nas fotografias de González Palma vistas acima, por exemplo, uma dimensão do documento convoca a ficção e, a uma só vez registra e constrói o real, juntamente com novos documentos, de outras naturezas.

É nesse mesmo sentido que Deleuze chama atenção para práticas no domínio do cinema de realidade que investigaram ainda mais a fundo essa crise da verdade ao explorar

³⁴ Segundo Deleuze o cinema ainda não havia percebido o que Nietzsche apontou no sentido de que um ideal de verdade só era possível na ficção mais profunda do real, e que a própria veracidade da narrativa se fundava na ficção

um modo de narrativa que afetasse as imagens diretamente. Os filmes de Jean Rouch e Pierre Perrault são os exemplos que Deleuze dá deste cinema, sublinhando como esses filmes trabalham profundamente a questão da veracidade (sem alegar a impossibilidade de um real bruto) acabando por estabelecer novas possibilidades, novos modelos de verdade que não exprimem idéias e práticas dominantes. Os procedimentos de Perrault, destaca Deleuze, não eliminam simplesmente a ficção, mas libertam-na de um modelo de verdade que a atravessa encontrando a *fabulação como meio*. A partir daí a formulação de que a única instância capaz de se opor ao regime de verdade da ficção seria essa *função fabuladora dos pobres* e não o real ou a verdade que estariam, por sua vez, sempre relacionados aos dominantes. A fabulação dos pobres estaria ligada a uma potência do falso (que faz deste “uma memória, uma lenda, um monstro”) e é documental apenas na medida em que atualiza um imaginário real embora marginal. Deleuze também destaca filmes de Rouch como “Les maîtres fous” (1955), “Moi, un noir” (1958) ou “Jaguar” (1967), por exemplo: neles “a personagem deixou de ser real ou fictícia tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou.” (DELEUZE, 1990, p.184).

É notável a maneira como nesses filmes aspectos do documentário tradicional acolhem estímulos da imaginação: se primeiro vemos as personagens em suas vidas cotidianas é para vê-las fabular depois, seja nos rituais africanos de transe que Rouch filma de perto ou nos sonhos performados por suas personagens (sonhos e fantasmagorias como as de Robinson boxeador). Estas imagens são menos registros de meras brincadeiras do que de possibilidades de outras vidas, exploradas em suas potências imagéticas. Espécie de “brincadeira de adultos”, essas imagens têm lugar entre atual e virtual, sem fincar os pés definitivamente em nenhum dos dois terrenos. Deleuze defende que ao passo em que Rouch e Perrault fazem seus “discursos indiretos livres”, suas personagens, respectivamente, fazem aquele da África e do Quebec. O lugar da fabulação, intimamente ligado ao fazer fílmico, ocorre por sua ocasião. Nem por isso o cineasta assume o lugar de dono do filme: ele propõe e sugere a partir da posição de cineasta e, ao fazê-lo, abre mão do controle da cena, do roteiro, da direção de sua ficção para acolher uma construção que é partilhada. A própria idéia de cena muda na medida em que o cineasta torna-se, ele também, um outro, toma personagens reais como seus interlocutores ao substituir suas próprias criações ficcionais pelas fabulações deles e ao passo em que dá a elas figura na forma de obras, de lendas. Trata-se de um “devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcinar’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’” (DELEUZE, 1990, p.183).

Uma condição muito próxima a esta evidencia-se no *documental imaginário*. Ela fica evidente sobretudo quando Chiodetto destaca, por exemplo, a especificidade de "documental oblíquo" deste gênero: se quisermos, uma forma de "discurso indireto livre". Para o curador, no entanto, o documental imaginário estaria mais próximo de uma crônica do que propriamente de uma reportagem, destacando-se o traço autoral dessas imagens. Se a separação do gênero em relação à reportagem parece evidente (especialmente diante da tradição jornalística da reportagem fotográfica), parece, no entanto, ainda importante destacar a forma como, dada a partilha da ficção que funda o processo de feitura das imagens, relativiza-se também o papel do autor em seu sentido forte, individual e moderno. No documental imaginário, assim como no cinema de real estudado por Deleuze parece mais haver uma sensibilidade em obra partilhada por uma comunidade que se forma nesta ocasião do que em um indivíduo isolado responsável por ela. Como aponta Deleuze, "a forma de identidade Eu = Eu (ou sua forma degenerada eles = eles) da ficção e do documentário tradicionais deixa de valer para as personagens e para o cineasta tanto no real quanto na ficção. No caso da fábula partilhada o que se insinua, em última análise, é a fórmula em que o 'Eu é outro', como em Rimbaud" (DELEUZE, 1990, p.185).

Por outro lado estes trabalhos destacam-se do rótulo de "discurso sem autor" identificado a uma verdade totalizante ou à sobriedade jornalística. Seu aspecto ensaístico, permite pensar a hipótese da interseção entre narrativas pessoais e narrativas do mundo, zona em que a fotografia contemporânea dialoga com uma herança da tradição ensaística cinematográfica. Deleuze não hesita em apontar como através dos aspectos objetivos e subjetivos misturados no discurso indireto livre, o que o cinema deve aprender não é a identidade de uma personagem real ou fictícia, mas seu devir:

(...) Ela própria [a personagem] se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (...) um discurso de duas cabeças, de mil cabeças "pouco a pouco". Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade, para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema." (DELEUZE, 1990, p.183).

O *Eu é outro* de que fala Deleuze é, em grande medida, a possibilidade mesma do recurso às "autobiografias irracionais" de Rosa ou ao ensaísmo de Marker, ambos como formas de *subjetividade indireta livre*. Se em filmes como "Lettre de Sibérie" (1957) o narrador se coloca em primeira pessoa sem oferecer mais do que as ficções de uma voz sem nome, nos filmes de Rouch e Perrault o que se evidencia é a superação do individual por meio

de um dispositivo³⁵. Aí o agenciamento da narrativa é uma experiência coletiva em que a primeira pessoa se substitui por *duas cabeças, mil cabeças*. O que se evidencia é, como no ensaio, uma forma de contaminação entre as “imagens íntimas e imagens do mundo” (LINS, 2009). Se no cinema esse recurso se dá por meio da montagem e da narração combinadas, ele não deixa de remeter, na forma muda e estática da fotografia, a uma experiência de duração, a um processo que abriga a feitura das imagens³⁶.

No documental imaginário não se trata portanto do fazer fotográfico preocupado em capturar o instante de uma ação, seu *instante decisivo* tal como em Cartier-Bresson³⁷ ou mesmo um *flagra*, ainda que flagras e instantes determinados possam aparecer nestas fotografias. A experiência de duração destas imagens estará no entanto mais relacionada ao que Mauricio Lissovsky define por meio de seu conceito de “expectação”. Segundo o autor, a fotografia se tornará marco do começo da era moderna com o instantâneo (essa instância de duração ínfima e quase abstrata). Quando o instantâneo permite que o tempo deixe de aparecer expresso nas fotografias – como acontecia nas tentativas de apreender o movimento à moda de Muybridge ou Marey – o ato de fotografar passa a dizer respeito a uma prática de retirar-se do tempo para que este possa então “refluir para fora da imagem” (LISSOVSKY, 2008, p.40). Trata-se de uma não-correspondência entre as noções de “instantâneo” e de “instantaneidade” mas da busca por uma temporalidade alargada da espera (espera para o melhor momento para fotografar ou para ser fotografado, tanto faz), de um contato amplo com o mundo que afeta e modifica os sujeitos e do instante como devir no fluxo da duração.

3.5 DA MEMÓRIA À FÁBULA: FABULAÇÃO COMO FORMA DO TEMPO

³⁵ Cf. Cap. 2

³⁶ Como indica Mauricio Lissovsky (2008), a questão do tempo implicado na fotografia se relaciona, primeiramente, a uma “agenda do invisível” que caracteriza a fotografia do século XIX. As possibilidades abertas por Daguerre teriam associado a fotografia a uma técnica de “tornar visível” e a uma simétrica “mediação do invisível (...): os retratos espirituais, a decomposição do movimento em Muybridge e Marey, as iconografias da insânia e das doenças da alma (...)” (2008, p.23). A expansão do mundo visível associada à fotografia nesse primeiro momento, se teria rompido com o surgimento da fotografia moderna. Lissovsky destaca como esta se definirá em grande medida, por seu lugar histórico, condicionada pela chateação e pelo tédio diante das imagens, característica que teria em última análise deslocado a fotografia “de um domínio espacial – o império do visível – para uma esfera temporal (o cotidiano, o tédio)” (LISSOVSKY, 2008, p.26). O período que vai de 1870 até os anos de 1910 corresponderia portanto a uma transição, em que o movimento constaria numa fotografia tecnicamente liberada dele mas pouco acostumada ao corte com a duração. Assim o autor interpreta experiências como as dos futuristas ou de Marey e Muybridge como “tentativas de conciliação entre a duração e a instantaneidade, de reproduzir o tempo ali onde a técnica o havia banido” (LISSOVSKY, 2008, p.40).

³⁷ O célebre fotógrafo Henri Cartier-Bresson formulou o instante decisivo como um tipo de plasticidade moderna da fotografia. Dentro do fluxo de movimento do mundo existiria um instante no qual todos os elementos que se movem entram em equilíbrio. A fotografia, para Cartier-Bresson deveria registrar esse instante, tornando o equilíbrio imóvel na imagem.

Nas imagens que buscamos definir como pertencentes ao gênero do documental imaginário e, especialmente no trabalho de Sanguinetti, poder-se-ia dizer – em termos bastante bergsonianos – que corpo e espírito são elementos que se exprimem de formas muito peculiares, distinguindo-se por vezes e encontrando-se por outras. Aspectos como o passar do tempo, sua relação com a matéria e com o espírito e a fabulação, para além do contexto das práticas artísticas, constituíram também algumas das questões que Henri Bergson explorou em suas investigações filosóficas. Em Sanguinetti a relação entre o passar do tempo, a matéria e o espírito ocorre de maneira intrincada na medida em que o tempo passa de duas formas possíveis: aquela que pode ser registrada por um relógio e aquela imensurável, própria da duração. Deleuze irá retomar discussões de Bergson como base para seu pensamento sobre um cinema em que a faculdade da fabulação é delegada a personagens reais. Diante disto parece importante repassar, ainda que superficialmente, algumas das questões principais que localizam a idéia de fabulação na obra destes dois filósofos.

Neste sentido vale a pena notar, primeiramente, como em a “A evolução criadora” (2005) Bergson nega a noção de duração ao cinema argumentando tratar-se nele de um espaço homogêneo da inteligência e não do espírito. Para ele a mecânica técnica da divisão do tempo se confundiria com seus resultados estéticos, de modo que ao cinema não caberia duração, mas somente cortes imóveis do tempo. Deleuze irá então, num momento posterior, conferir à arte da imagem em movimento aquilo que sob seu ponto de vista lhe era de direito e que Bergson não pudera enxergar. A *imagem-fábula* que Deleuze se permite deduzir, em determinado ponto de sua torção do sistema bergsoniano da memória e da arte, é uma das imagens diretas do tempo que ele destaca no cinema: sob a forma da arte esse tipo de imagem-tempo deixaria ver estados de mudança no presente. Para o autor é a introdução do tempo como forma – isto é, do tempo em sua visibilidade por meio das imagens do cinema – o que eleva a fabulação ao campo da arte propriamente, resgatando-a do plano de um universo supostamente menor, derivado de uma moral religiosa conservadora onde Bergson a coloca.

O paradigma da forma do tempo que em Deleuze torna possível um elogio da fabulação é aquele cujo primado não é conferido nem ao passado nem ao presente, mas ao futuro. Como destaca Mariana Pimentel (2007) o objeto artístico exemplar do primado do futuro será, para Deleuze, *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Para o autor esta seria uma narrativa do “eu” que não se definiria pelo seu presente – o sujeito como hábito – nem pela fórmula do passado e da memória – seja ela voluntária ou involuntária – mas pelos

aprendizados futuros que, ao estabelecerem relações com o passado, permitiriam experimentar o tempo. Na procura do tempo perdido não se trata de um passado desperdiçado, mas de perder tempo como forma de tornar possível redescobrir e reinterpretar o passado: Deleuze destaca como o futuro é o lugar onde a experiência relacionada ao passado pode acontecer. Este passado não é o que foi vivido, mas justamente o que só pode ser narrado/reinventado pelo trabalho posterior da arte – de um escritor, no caso da *Recherche* – que se debruça sobre ele decifrando seus signos. Isto acontece na medida em que se cria métodos, fazendo todo um universo entrar em relação por meio do estabelecimento de séries.

O conjunto de relações produzidas que é a arte guarda uma distância, uma diferença em relação à vida, sendo própria do interior da obra, confundindo-se com sua produção mesma. É nesse sentido que Deleuze destaca a forma como a *Recherche* não dá primado ao passado, mas ao futuro. Isto acontece porque a narrativa não valoriza os fatos em si: não narra a história de um sujeito, mas do gesto de retomar essa história a partir do futuro de modo que nela o tempo se torne visível: de modo que a narrativa constitua uma máquina impessoal, inorgânica de experimentação do tempo. “Memória, eu te odeio”, diz Deleuze em *O que é a filosofia?*. Trata-se de marcar a idéia de experimentação (no futuro) do tempo (passado) para além da memória. Ao invés de identificar-se ao terreno do passado, a arte seria feita de devires do passado: *devires-infância* ou *devires-mulher* – se quisermos pensar especificamente nas imagens em que Sanguinetti torna esta idéia quase palpável. Não se trata em absoluto de uma evocação nostálgica de um passado (seja ele da artista ou das meninas), mas de uma invenção de um mundo possível, presente e futuro. O funcionamento deste mundo possível não é, tampouco, aquele da memória involuntária como uma lembrança que invade o sujeito. Trata-se, ao contrário, de uma generalidade a ser experimentada para além do sujeito, em sua impessoalidade, inorganicidade.

O signo na arte revelaria um estado puro do tempo em que signo e sentido se colam de forma imaterial, tal como não pode acontecer na vida (já que nesta os signos são sempre materiais e seus sentidos engajados em outras coisas, em suas funcionalidades orgânicas). Deleuze defende a arte como não separação entre a imagem e sua produção, por isso ela é imaterial e inorgânica: seu signo não está engendrado em elementos externos, mas seu processo é aquele do sentido tornado signo. Por isso o tempo pode ser mostrado de forma maquínica, desinteressada das funções orgânicas da vida cotidiana, revelando o que não seria visível na própria vida, mostrando-se como um estado puro. Os organismos que habitam esse tempo descolam-se então dos hábitos que constituem seu passado, que os constituem como

sujeitos: eles podem fazê-lo porque descolaram-se do uso orgânico do tempo³⁸. Olhando desde o futuro, destacam-se as camadas do passado, sua heterogeneidade e o “eu” pode ser um “outro”, à moda de Rimbaud. A operação da arte consiste em nos colocar nesta fissura do inorgânico. Deleuze argumenta, contrariamente ao que Bergson defendeu, que o cinema pode tornar-se arte ao ficcionalizar o real. Esta é sua potência: ficcionalizá-lo, não reproduzi-lo. A arte – o cinema e, ousamos dizer, a fotografia como formas de arte – criaria mundos na medida em que os simula. A fórmula da narrativa *simulante* é justamente aquela em que o eu é outro. Por isso, quando a arte se volta para o real – no cinema de Rouch e Perrault, exemplos de Deleuze – ela não irá estabelecer uma relação de continuidade orgânica com ele.

A imagem falsa do real que não se submeta a uma referência empírica fora da imagem e que, ao mesmo tempo, não se proponha o modo de funcionamento da ficção só será possível fora da relação verídica com o real. Ficcionalizar a realidade, fabulá-la, seria a forma encontrada por esses cineastas de não formatar o real a um modelo abstrato da ficção, ideal de verdade fundado no encadeamento inteligente, lógico. A fabulação das personagens reais rompe a relação verídica com a vida quando se apresenta como sistema produtor de imagens além de todo o real. Trata-se da potência do homem criador de artifícios, ao explorar a fenda inorgânica que fabrica mundos. Neste devir outro do homem que abandona seu hábito para fabular passados possíveis diante de seu futuro não há mais a necessidade das distinções de ordem identitária entre objetividade e subjetividade: daí a forma da *subjetividade indireta livre* tornar-se o campo de contaminação das identidades. O espaço da ficção não tem mais a primazia sobre as formas de vida, essas duas instâncias se confundem na narrativa simulatória em que as personagens reais metem-se a fabular. A fabulação resgata a relação entre a vida e a ficção, ao fazer daquela algo ficcionalizável, inventa mundos para habitá-los. O futuro obriga o presente a passar, a tornar-se passado ao por as identidades em risco, tornando o eu um outro. Com Deleuze a arte deixa sua condição ambígua quanto à mimese para tornar-se potência. O autor não a liga à preservação do organismo do presente, mas a afirma como pura potência da arte, como força que empurra o presente e o faz passar, arriscando identidades em função de um outro eu.

De certo modo, é uma violência ao passado: “a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por

³⁸ A diferença entre a experiência da vida e a da arte estaria na distância introduzida entre os signos sensíveis e os signos artísticos. Este processo de criação de um esquema, rompimento da continuidade, é o que quebra as conexões orgânicas da vida e do corpo com o mundo. O ato de lembrar será, então, sempre diferente do ato de introduzir um interstício inorgânico quando se trata de permitir ao corpo entrar em relação com a arte. O corpo cindido pelo inorgânico será, nesse sentido, maquínico, inorgânico, será o corpo sem órgãos de que fala Deleuze.

presentes impossíveis, retomando passados não-necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 1990, 160). Se o tempo põe em crise a noção de verdade, há nesse movimento a invenção de um porvir. A fabulação afirma o passar do tempo tornando o presente um intervalo habitável que une o antes e o depois. A imagem-fábula de Deleuze é aquela que torna o tempo visível em seu devir, “seu paradoxo está em introduzir um intervalo que dura no próprio momento” (DELEUZE, 1990, p.188). Assim, “mais do que nos oferecer uma indiscernibilidade, ela nos faz ver o corpo enquanto um campo de forças, enquanto um campo de intercessão de forças” (PIMENTEL, 2010, 140). No âmbito da fabulação, o tempo se torna visível ao fazer do corpo uma conexão paradoxal entre orgânico e inorgânico. Essa possibilidade inclui também um gesto político, aquele de inventar mundos para além do imediatamente real – a verdade dos dominantes, dos colonizadores, aponta Deleuze – e de inventar sujeitos e povos, não dirigir-se às instâncias do tempo e das identidades como já dadas, mas construir mundos alternativos em que se possa viver, mesmo que num breve intervalo.

Uma experiência compartilhada mediada pela feitura de imagens. Sanguinetti conta como o ensaio foi feito com a “participação ativa” das meninas no sentido de que as fotografias representam, diz ela, um “diário das mudanças em ambos, seus corpos e mentes” (2003). A fotógrafa conta ter se esforçado para interpretar o final da infância das duas meninas explorando não o real em si, mas justamente por meio da fabulação,

(...) entrando em seus espaços imaginários Esse tempo em que seus sonhos, fantasias e medos se confundem com a vida cotidiana está no fim, e as fotografias que fiz tentam cristalizar esse espaço tão pessoal e livre que desaparece rápido”. (SANGUINETTI, 2003)

A intensidade da relação transparece na força das imagens produzidas nesse encontro. Ao longo de 10 anos Sanguinetti irá retornar repetidamente à propriedade da família para registrar Guillermina e Belinda enquanto elas crescem e se tornam adultas. Os primeiros anos dessa colaboração dão origem a *The Adventures of Guille and Belinda* ao passo que os últimos serão abordados num segundo conjunto de imagens, a série intitulada *A Life that Came* fotografada, entre os anos de 2004 e 2009. Se há um critério temporal que separa os dois conjuntos do mesmo ensaio, a maior diferença entre os dois grupos diz respeito a uma mudança no modo como Guille e Belinda se apresentam. Enquanto em *The Adventures* as primas emprestam seus corpos a uma imaginação ativa, em *A Life that Came*, elas encontram-se mais imersas em seus papéis sociais de jovens do interior, muitas vezes absortas em tarefas cotidianas, varrendo a casa ou amamentando os filhos. Nesse sentido, à primeira vista, os dois

grupos vão quase que em direções opostas: tensionam as condições de aderência das jovens a seu ambiente natal por meio da fabulação ou mostram um pertencimento a esse todo social como assimilação definitiva de certos papéis sociais e cumprimento das tarefas diárias. Mas quando exibidas simultaneamente em espaços expositivos, as fotografias são apresentadas como um só conjunto, que recebe o nome de *The adventures of Guille and Belinda and The enigmatic meaning of their dreams* sem deixar clara a distinção do primeiro grupo de imagens para o segundo. A escolha pela inclusão de aspectos puramente cotidianos da vida de Guille e Belinda em sua fase adulta parece corresponder mais a um aspecto ressaltado por Deleuze nos procedimentos do devir ficcionalizante das personagens do que numa delimitação categórica das identidades. Como o autor explica,

“é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir (...)” (DELEUZE, 1990, p.185).

A performance dos corpos adolescentes está ligada precisamente à potência fabuladora que afirma o real e que permite às personagens tornarem-se outras. Sanguinetti, diria Deleuze, também torna-se outra nesse processo. Um relato da fotógrafa conta como sua própria infância foi marcada por idas a este ambiente rural. Ela narra que, como filha mais nova e a caçula dentre três irmãs, andava sozinha por entre os currais e os campos ou passava o tempo fosse conversando com a mulher do caseiro, fosse procurando peles de cobras em galhos de árvores. Nesses períodos no campo, acrescenta ela, as únicas saídas que sua família fazia da fazenda eram até a casa de uma moradora local, onde seu pai levava os pneus que precisavam de conserto e comprava suprimentos. É interessante observar como tudo isto se conecta à experiência de conhecer a avó das meninas. Se não é precisamente como memória, essa ligação dará ensejo a reinterpretações. Como conta Sanguinetti

[...] seria um longo tempo até eu retornar ao campo. Quando eu voltei, era para sua pequena nova fazenda ao sul de Buenos Aires, e eu era mais velha, logo depois de voltar de um ano estudando fotografia em Nova York. Um dia meu pai me levou junto com ele, no carro, para consertar seu moinho de vento quebrado. Nós dirigimos alguns quilômetros e reduzimos a velocidade perto de um grupo de árvores. Um monte de cães que pareciam selvagens se atijou, pulando e arranhando as portas do caminhão, e uma mulher redonda abriu uma franzina cerca de arame e caminhou até nós, ambos sorrindo e gritando para que os cães se calassem. Era Juana. Eu passei os anos seguintes visitando Juana constantemente, fotografando seus animais e ouvindo suas histórias de antigamente, suas divagações sobre a vida e sobre a Bíblia. [...] Os visitantes mais regulares eram suas filhas crescidas Pachi e Chicha, que viviam por perto com suas próprias famílias. Elas vinham com suas filhas mais novas Belinda e Guillermina, e conversavam enquanto preparavam pão doce frito e bebericavam mate. Beli e Guille estavam sempre correndo, escalando, perseguindo galinhas e coelhos. Às vezes eu tirava fotos delas, pois só assim elas me deixavam em paz e paravam de assustar os animais, mas sobretudo eu as espantava para fora do quadro. Eu era indiferente a elas até o verão de 1999, quando eu me vi

passando quase todos os dias com elas. Elas tinham, então, nove e dez anos de idade, e um dia, ao invés de pedir que elas se movessem para o lado, eu as deixei ficar. (tradução nossa)

Desse modo Sanguinetti aponta como a narrativa de *The adventures of Guille and Belinda and The enigmatic meaning of their dreams* recupera algo de sua própria infância e memória que será usado como ponto de partida no convívio com Guille e Belinda e permitirá às três construir um discurso imagético íntimo e compartilhado. Muitas vezes a experiência da infância da fotógrafa parece apontar para uma expectativa de registros, que deverá, todavia, ser mediada pelo contato com as meninas e pelos afetos que surgem desse encontro. Neste sentido é interessante notar como a imagem mental que se desenha nas primeiras linhas de seu relato não se separa completamente de uma certa poética presente nas fotografias:

Eu corria para a dianteira do carro e começava o delicado processo de retirada do das borboletas esmagadas do radiador ainda quente. A maioria delas estava em estado terminal, mas uma ou duas se seguravam no meu dedo, recobrando vida lentamente e, ao final, voando novamente, sempre deixado para trás alguma poeira de suas asas. (tradução nossa)



A cena da liberação das borboletas poderia facilmente encontrar eco em imagens como “Belinda and Rosita” ou “Archibaldo’s Death”, em que as duas meninas, vestidas de luto, velam uma pequena caixa coberta de um pano branco e adornada de flores: Guillermina enxuga as lágrimas com um lenço enquanto Belina, com a Bíblia Sagrada nas mãos, parece ministrar a cerimônia de adeus. Tudo se passa como numa brincadeira onde, não obstante, há uma pergunta a respeito das formas de viver. Os elementos da vida no campo se oferecem como amálgama entre aquilo que é imaginado por Sanguinetti e o que é vivido pelas meninas, fornecendo o combustível de uma imaginação posta em ato. O relato de Sanguinetti, quando confrontado às imagens, indica sobretudo a atmosfera que a interessa capturar, mais do que certo tipo de imagem concebida e fechada. O projeto que a interessa está menos focado na

idéia de acontecimento do que na noção de encontro, mediação entre fotógrafa e modelos que transpassa qualquer pretensão de abordagem objetiva do real. Na experiência individual de Sanguinetti, bem como na de Guillermina e Belinda e ainda naquela vivida pelas três em conjunto, trata-se da construção de narrativas num contexto de recursos a princípio limitados. Esta ocasião de construção de narrativas em conjunto mostra-se um campo fértil para a criação de imagens como reflexo de uma intensidade afetiva envolvida no processo. Se no mundo adulto já não parece mais possível relacionar-se dessa forma com os animais – cabras ou borboletas – Guille, Belinda e Alessandra dividem entre si um tempo dedicado a fabular aspectos dessas relações e também a dar-lhes corpo por meio da performance. Trata-se do tempo da infância, mas também do tempo do artista que se deixa apreender na ficção do outro como parte de seu próprio trabalho.

3.6 ANTES DA FABULAÇÃO: TORNANDO O TEMPO VISÍVEL



Sanguinetti abre o fotolivro de *The adventures of Guille and Belinda* com as cinco fotografias acima. Algumas características dessas imagens inauguram desde já traços de uma linguagem que será continuamente utilizada ao longo de toda a edição. Uma diferença em relação ao restante do conjunto das imagens, no entanto, pode ser apontada na medida em que essas primeiras fotografias se distribuem em meio às informações editoriais do livro, páginas

com agradecimentos, por exemplo, e antecedem um pequeno texto introdutório. As cinco fotografias precedem o início propriamente do ensaio e a partir de determinado ponto, fica claro como algumas características deste passam a diferir dos aspectos trabalhados nessas imagens iniciais. Isto acontece principalmente no que diz respeito a introdução de uma abordagem mais íntima com que Sanguinetti passa a trabalhar. Correlatamente, nota-se a resposta de Guille e Belinda, visível em seus corpos. A diferença fundamental destas primeiras fotografias em relação às outras parece confundir-se com a própria função das imagens introdutórias, apresentando ao público as personagens que irá acompanhar.

Guillermina e Belinda são ainda personagens distantes na medida em que, nessas fotos iniciais, o espectador ainda precisa conhecê-las e as imagens se oferecem como *prólogo* da narrativa por vir. Quase idênticas, as duas primeiras imagens, mostram as primas cercadas pelo campo e por alguns animais de criação da propriedade. Seus corpos se unem em um abraço amistoso capturado por Sanguinetti em dois tempos e em dois enquadramentos ligeiramente diferentes. O intervalo entre as duas imagens não é somente o do deslocamento da fotógrafa em busca de um flagrante mais especial, mas também o de uma certa preparação para as fotos, possivelmente rastreável na imagem por meio do trajeto do bastão de madeira que, carregado por Guille na primeira imagem, passa para as mãos de Belinda na segunda. A seqüência das duas fotografias tão similares poderia ser lida como indicador desse intervalo, de uma certa encenação de si, em que Guille e Belinda persistem frente à câmera de Sanguinetti, disponíveis para serem registradas. Sanguinetti negocia com as meninas, cumpre a função do adulto que, de plena posse e controle do aparato fotográfico, organiza uma performance exigindo poses mais ou menos orientadas de acordo com a mise-en-scène de apresentação particular que a interessa.

O sorriso de Guille e o olhar de Belinda, para além de dar mostras de uma inegável cumplicidade entre as duas, poderiam também deixar escapar esse jogo de poses, esperas e expectativas com o outro lado da lente. Nesse vai e vem anterior e condicionante da imagem fotográfica o intervalo entre uma foto e outra é preenchido com a busca pela boa imagem desta amizade. Nas duas primeiras fotos, extremamente semelhantes, contrasta de imediato a disparidade entre a aparência das duas meninas. São duplas de oposições: a gorda e a magra; os cabelos longos e os cabelos curtos; as cores quentes e as cores frias.

Então a fotógrafa aproxima-se de cada uma das meninas individualmente para as imagens seguintes: por meio de dois retratos individuais os diferentes tipos poderão ser vistos mais de perto. O primeiro deles mostra Belinda e uma cabra, a menina e o animal deitados em harmonia afetuosa; no segundo Guille está sentada na grama, indiferente a um gambá morto

pendurado por um gancho e a uma galinha que circula livremente. Novamente reunidas para a última das cinco imagens iniciais, as duas primas posam para a fotógrafa dentro de um pequeno galpão de armazenamento. Sanguinetti, de fora da cabana, captura o dia que escurece em contraste com os últimos raios de sol ao incidirem no interior da cabana, iluminando o rosto das meninas. Descontando-se a imagem da capa do livro esta é, notadamente, a primeira imagem de um espaço interior no trabalho. Os limites retangulares do galpão, destacados em relação ao espaço mais amplo atrás dele, poderiam ressaltar o próprio gesto de enquadramento feito pela fotógrafa. O ambiente dessa cabana, ainda que modesto, contrasta em sua natureza construída com a ameaça do espaço a céu aberto às intempéries que se prolonga no horizonte. Na segurança – ainda que limitada – do interior do galpão, Guille e Belinda acomodam-se e encenam gestos de repouso. Uma vela nas mãos de Belinda sublinha a precariedade do espaço, onde nem mesmo luz elétrica parece haver. A escassez da luz do dia impõe demandas à fotógrafa: regulando seu obturador em baixa velocidade ela marca o trajeto borrado de uma galinha passando em frente às meninas imóveis que posam para a foto.

O ambiente precário da cabana é um ponto de conforto relativo, que se impõe – ainda que frágil – na amplidão caótica do exterior. O abrigo construído em meio ao caos do espaço mais bruto e natural visível ao seu redor poderia suscitar a análise de um aspecto recorrente no ensaio: a potência da artificialidade e da cultura parece encontrar eco num outro espaço forjado artificialmente, aquele criado pela performance das meninas. As imagens que Sanguinetti apresenta da adolescência enquanto processo biológico e orgânico serão, neste sentido, permeadas a todo momento pelo inorgânico próprio da fabulação. Serão imagens repletas de outras imagens, entrando em jogo enquanto recursos, heranças da cultura e trampolins para a imaginação. Na encenação de situações e personagens alheios ao contexto imediato das meninas, a fabulação que dá corpo às *Aventuras de Guille e Belinda*, não deixa de pôr em jogo uma herança teatral. As portas abertas na frente do galpão parecem oferecer a cena em seu interior para a fotógrafa.

De fora da cabana, a vista de Sanguinetti se confunde com a do espectador da imagem. Essa vista frontal e distanciada das personagens – escassa, alias, no restante das imagens do ensaio – remete em alguma medida à forma de espetáculo cristalizada pelo advento do palco italiano³⁹. As portas abertas do galpão correspondendo ao que se convencionou chamar *quarta parede*, o suposto muro invisível que dá ao público acesso ao espetáculo de uma trama ficcional que se passa no interior de um lar burguês. Há, no ensaio, uma tendência a algo da

³⁹ O palco italiano é a forma mais utilizada no teatro ocidental desde a renascença. Ele relaciona-se à perspectiva e ao enquadramento pictórico

ordem da encenação que se fará presente desde as imagens iniciais do livro-ensaio de Sanguinetti. Esse elemento, no entanto, será explorado ao longo do trabalho de maneiras diferentes e mais complexas se comparadas a seu uso nessas primeiras imagens. A precariedade dos meios – materiais ou imaginários – abre espaço para um trabalho de invenção com imagens compartilhadas, imagens que já existiam e que passam a ser adaptadas à condição de Guille e Belinda. Daí a condição ambígua dessas imagens que, ao mesmo tempo em que se oferecem como registros de uma vida que passa e serão, também, recursos para sua passagem.

3.7 LET THEM STAY

Não por acaso, é então que o relato de Sanguinetti interrompe o fluxo da apresentação do livro e das personagens para pontuá-la. Em seu texto a artista situa o espectador acerca dos termos iniciais de seu encontro com as meninas. Ela narra brevemente os interesses que a levaram até o interior argentino permitindo as circunstâncias desse encontro que, embora fugisse de seus primeiros planos de trabalho, orientou os rumos de uma outra pesquisa artística, pela qual ela se tornará mais conhecida. No relato, Sanguinetti conta como durante esse processo passou a ficar cada vez mais tempo na companhia de Guille e Belinda até que, em determinado momento, ao invés pedir-lhes que saíssem de perto, Alessandra “as deixou ficar”: com essas palavras ela narra a emergência de uma relação longa e intensa entre as três que se confunde com o aprofundamento do próprio ensaio a ser observado nas imagens que se seguem ao relato. A curta narrativa de Alessandra parece lançar uma luz sobre suas imagens também no sentido em que pontua o momento de uma importante transição no início de seu percurso com Guille e Belinda. Assim, as cinco imagens apresentadas no início parecem estar em relação com a transição de que fala Sanguinetti.

Precedendo o relato da fotógrafa, essas cinco imagens prestam-se, a partir da leitura do texto, não somente à função de apresentação das personagens: elas também tornam visível um momento anterior àquele do estabelecimento das formas que do ensaio assume mais adiante, dando visibilidade às suas próprias condições de seu acontecimento. Se a estas imagens será conferido o lugar inicial, no entanto, separadas do resto das imagens pela narrativa de Sanguinetti, isto se deve a algo específico a essas fotografias e que não se encontra nas outras. Não se trata entretanto de uma divergência formal: essas imagens se distanciam do restante do ensaio nos seus contornos mais característicos cujos termos caracterizarão um outro tipo de trabalho, baseado numa intimidade fabuladora. É desta

diferença que fala Sanguinetti em seu pequeno texto: de uma transição de grau, de qualidade. Se seu relato acrescenta alguma coisa a essas imagens parece ser, em larga medida, a clarificação desta diferença fundamental, preparando o leitor para a experiência por vir.

Até este ponto, uma distância marcava lugares muito distintos entre Sanguinetti e as meninas. De um lado a fotógrafa e seus interesses, de outro, as meninas e os delas. A tensão de interesses era o que estava em jogo nas fotos anteriores à emergência de uma intimidade. Nas fotos iniciais os primeiros termos de contato entre as três aparecem como narrados pela fotógrafa: enquanto Guille e Belinda buscavam chamar atenção, queriam brincar e ser fotografadas; a expectativa de Sanguinetti era de mantê-las quietas, para que não espantassem os animais, além do que, preferencialmente, fora de quadro. Essas condições sensíveis nas imagens após a leitura do texto mostram Guille e Belinda a partir de uma dada distância. Torna-se então possível fazer o paralelo com a leitura de Deleuze dos cinemas de real que buscaram se fundar no registro de personagens reais e em diferentes ideais de verdade. Mediados por essa distância que marca posições, funções e lugares de fala, esses registros tentam reproduzir um real verossímil: encontram eco na crítica a uma *abordagem realista do real*, na tentativa de fixar identidades do tipo “Eu = Eu” (“Eles = Eles”).

Vimos como tal ideal de veracidade, quando considerado em relação à imagem fotográfica, confunde-se com um certo discurso positivista do real historicamente associado à representação fotográfica como seu documento. Os dois retratos acima, ao designarem lugares identitários definidos e em oposição no contexto da apresentação das personagens também jogarão com uma suposição fundamental de semelhança das personagens consigo mesmas. Tal operação, próxima do regime de veracidade verídica criticado por Deleuze, é que aparece associada acima às questões do documental imaginário. Essas primeiras fotografias que o livro dá a ver, marcadas por uma evidente distância entre Sanguinetti e as meninas, aproximam-se muito mais de um registro documental clássico do que será o caso num segundo momento do ensaio, em que se abre o espaço de uma narrativa ensaística.

Até então há uma identificação das imagens de Guille e Belinda com representações de tipos característicos de um universo pitoresco bem delimitado, identificação pelo olhar com algo fixo, anterior a elas mesmas, que diz em seu lugar e, ao apresentar sua imagem. É a partir do corte sinalizado pelo texto da fotógrafa, quando finalmente Alessandra “as deixa ficar”, que começa uma relação mais intensa na qual, de fato, se supõe as trocas que marcam definitivamente o ensaio. Isto se relaciona de forma direta com uma nova fase, mais ensaísta, que parece iniciar-se no trabalho de Sanguinetti. Conforme a artista reporta em seu texto, esta nova fase tem início por um triz, por insistência das meninas, graças a uma abertura eventual

de sua parte: inventa-se ali um trânsito de afetos que diminui a distância. É este o horizonte de possibilidade para um novo regime de verdade a ser inventado, constituindo uma fotografia em que a imagem é mediação, resultado de um encontro. A partir daí as fotografias escolhidas pela fotógrafa para compor o ensaio não mais supõem a veracidade de identidades delimitadas ou de narrativas pré-estabelecidas circunscrevendo as personagens, mas uma subjetivação que acontece por meio do recurso coletivo de fabular.

3.8 DAS VIAS DE ACESSO À FABULAÇÃO: UMA IMAGEM INTERMEDIÁRIA

O corte com as imagens de um registro mais próximo do ideal de veracidade e fixidez identitária em direção a predominância da fabulação tal como se estabelece no trabalho de Sanguinetti parece marcado não somente pelo relato da fotógrafa, mas também pela imagem que o acompanha. Trata-se de uma fotografia em que Alessandra, Guillermina e Belinda aparecem de um mesmo lado da câmera, posando para a foto. A fotografia parece espontânea, registrando-as sentadas num sofá, numa das visitas de Alessandra à casa de Juana. As três apertam-se para caber no enquadramento. Todos os aspectos apontam para um registro informal, feito com um equipamento de pouca qualidade, possivelmente pela família das meninas. A imagem, discrepante do resto da seleção do ensaio, intriga na medida em que o espectador se pergunta por sua inserção já que a modesta fotografia não parece ter sido escolhida de maneira gratuita para a versão final do livro. Algumas pistas sobre o que sua inclusão poderia suscitar estariam talvez relacionadas ao pequeno texto com que ela a precede imediatamente. Acompanhando-o, a inserção imagem na sofisticada narrativa imagética proposta pelo livro da artista sugere um jogo ainda muito sutil de atribuições e identidades fluidas, que antecede as outras imagens e como que as contamina, espalha-se pelo que segue. Os termos deste jogo giram em torno de uma contradição: o texto assinado pela fotógrafa, bem como todas as outras fotos do livro são produtos de seu trabalho autoral. É ela a artista, a voz que narra e que pontua a aproximação com Guille e Belinda: ela estabelece conexões com sua própria experiência de uma infância e conta como aos poucos foi se tornando mais próxima das meninas, passando com elas a maior parte do seu tempo até que finalmente cedeu, deixando-as ficar. Este é a única vez em que, além de Belinda e Guillermina, uma fotografia do ensaio mostra a própria Alessandra.



Vistas de cima, as três olham e sorriem para a câmera, deixando ao mesmo tempo transparecer uma certa fragilidade, evidenciada numa postura corporal retraída que não encontra par ao longo do ensaio. Ao lado de suas personagens, assumindo também a posição de modelo, a figura de Sanguinetti relativiza sua própria autoridade. Nesta imagem o olhar adulto e responsável de um fotógrafo anônimo se dirige às três num ligeiro *plongé*. Desde de cima, uma câmera que não é a de Sanguinetti registra sua visita, mostrando-a ao lado das meninas: as três sorriem, prevenidas do rito que nesse instante as toma como imagem. Uma reflexão do que se evidencia nessa imagem sublinha o fato de que, ainda que Sanguinetti assine tudo o mais em seu próprio livro, este trata também de algo que, lhe escapa e vai para além dela. O controle absoluto da imagem e da narrativa não pode ser total neste trabalho e a foto parece querer ressaltar este aspecto.

Dividir com as meninas um mesmo lado da imagem e a decisão de mostrar tal fotografia remete ao gesto maior – presente ao longo do ensaio – por meio do qual Sanguinetti abdica de um suposto controle em nome da fabulação, que será sua e das personagens. A partilha dessa imagem específica, mostrada de forma direta, marca o começo do ensaio. Delimita-se aí um outro campo de relações entre as três e com as imagens, diferente daquele das cinco fotografias iniciais. Em contraponto àquelas, e aproximando-se das outras imagens, a foto pode provocar uma reflexão a respeito do ato de fotografar e de ser fotografado como um trabalho de partilha. Não mais uma prática fundada na suposta precedência de um real objetivável, nem dependente da autoridade do olhar e da mise-en-scène do fotógrafo: esta imagem e sua inserção significativa faz pensar numa parceria que precisa se estabelecer para que possa haver ensaio. Faz pensar na fotografia como rito

mediador da imaginação por meio da imagem e nas diferentes instâncias em cooperação, admitindo algo da ordem da partilha como elemento do fotográfico.

Uma referência à qual a foto (e em alguma medida, também o restante do ensaio) não deixa de remeter é ao álbum de família, este objeto de imagens que também se folheia, mediando narrações múltiplas e fragmentadas como olhar sobre o passado. Vale destacar o fato de tratar-se de uma imagem exclusiva da edição do trabalho na forma de livro, que não consta em suas versões expostas em galerias e nem mesmo no site da artista. Assim como as imagens de família são permeadas de sensações e de memórias ao serem revisitadas – e necessariamente reinterpretadas –, aqui também uma afetividade complexa da memória se constitui. A inclusão desta imagem no conjunto fechado e estilisticamente coerente das fotografias feitas por Sanguinetti pode remeter, se quisermos, à abertura afetiva que está em questão. Folhear as páginas deste livro é, então, abrir-se para as múltiplas narrações de uma história fragmentada, contada coletivamente e não mais do que por meio de imagens.

Como fragmentos afetivos as fotos parecem operar um jogo de presenças, ausências e atribuições. Alessandra na condição de modelo interroga o espectador sobre o estatuto de papéis em vigência no trabalho. Ainda que não tenha sido feita por ela, a imagem, ao dispor de sua figura, não deixa de lhe dizer respeito; tampouco as imagens que faz das meninas lhes são estranhas. Uma das questões que se desenha é: ainda que sejam formalmente de autoria da fotógrafa, de que maneira essas imagens remetem a Guille e Belinda, a suas próprias aventuras e a seus sonhos? E também, ainda que sejam fotografias de Guille e Belinda, em que medida os enigmas e os significados em questão são aqueles da própria Sanguinetti? As fotos dizem respeito a Guille e Belinda tanto quanto a Sanguinetti, de modo que sua partilha constará sempre nas eventuais formulações de a quem se poderá atribuí-las. Se a língua permite dizer igualmente que se trata de fotografias *de Alessandra Sanguinetti*, tanto quanto *de Guille e Belinda*, tais asserções precisam considerar uma dimensão coletiva e partilhada que está na base dessas imagens e que se reflete diretamente nelas.

O que sobra é não só a asserção de que Guille e Belinda tiveram suas vidas registradas e influenciadas pela arte de Sanguinetti, mas que a convivência entre elas e a fotógrafa teve efeitos para as duas partes. Guille e Belinda, para além de seu crescimento biológico, da cronologia linear marcada por suas figuras ao tornarem-se adultas, estão engajadas num mesmo modo de construção inventada e falsificadora de si que a fotógrafa quando adere sua representação da infância para si própria. De ambos os lados as fotografias do ensaio remetem a construção de imagens de um “eu que é um outro”. A imagem permite interrogar como o ensaio depende de todos os elementos desse conjunto e diz respeito, igualmente, às duas

partes. Deleuze já aponta o fato de não ser apenas a personagem que se torna outra no processo de fabular sem nunca ser fictícia, mas também o cineasta – nesse caso, a fotógrafa e sua prática artística – que admite um outro quando a fabulação das personagens reais substitui suas próprias verdades, sua própria ficção. Nesse sentido, o fato de que esta imagem acompanha o texto da fotógrafa parece chamar atenção para a maneira como sua experiência pessoal da infância é contada – em certa medida – em função do que ela irá registrar. As imagens serão fruto de uma expectativa abstrata em relação às meninas em específico, e à infância, de maneira geral, que surge somente por ocasião de um contato intenso e produtivo com as próprias meninas. Sanguinetti se insere numa dada realidade partindo de suas expectativas próprias para encontrar uma série de novas idéias e de novas imagens.

É assim que, estabelecendo um paralelo desse encontro com sua experiência de infância, Sanguinetti narra suas próprias idas à casa de Doña Blanca: “no campo, a maioria dos lugares passam de uma quietude enfadonha a uma erupção de movimento e barulho quando os visitantes chegam; entendi, lá atrás, que na casa de Doña Blanca alguma coisa fora do ordinário estava sempre prestes a ocorrer”. Já adulta, na condição de fotógrafa, Alessandra planeja uma volta ao campo que só resgata algo de seu passado quando o faz sob outro viés, o de Guille e Belinda. Escape do ordinário, a ida ao campo mediada pela casa de Juana provoca uma mudança de rumo em seu próprio trabalho. Se a visita da fotógrafa provoca ruído na normalidade da vida cotidiana dessas pessoas ao constituir-se enquanto um evento eruptivo – sua visita é também o momento festivo que incita a foto, fixando-se em imagem – a inclusão dessa fotografia no livro parece remeter ao acolhimento que, na condição de artista, ela dá a tal estado fora da normalidade, colocando-se em alguma medida fora do tempo. Sua fotografia ao lado das meninas parece então menos relacionada à forma de um documento, no estilo “*making off*” do período passado na casa de Juana, do que a marcar a maneira como esse período implica um *detour* afetivo.

A fotografia participa então do ensaio: mostra as três juntas e evoca não só o fato das visitas da fotógrafa, mas também a experiência da partilha possibilitada por essas visitas. Formalmente dissonante do restante do conjunto, a imagem reforça no conjunto o elemento plural constituinte do trabalho. Algo aí está latente e será abordado nas outras fotografias às quais o livro dá seqüência: a partilha de um mesmo campo. Basta que Sanguinetti esteja presente de corpo nesta única imagem para que ela se afirme ao lado de Guille e Belinda nas próximas fotografias. Rompe-se aí qualquer possível efeito de transparência ou de naturalidade das imagens que se seguem. Aqui a *mise-en-scène* honesta e encabulada parece conferir às poses seguras e plasticamente pensadas do resto do ensaio, por contraste, a idéia

de um conjunto funcional e engajado. Marca-se a presença ativa – embora objetivamente invisível – de Alessandra como elemento nas performances de Guille e Belinda.

Em sentido figurado, seu texto (tal qual a imagem, esta mais diretamente) a acomoda pela primeira vez ao lado das meninas. Na permanência das meninas anuncia-se a partilha de algo. Para além do imediatamente visível isto garante, em cada uma das fotografias, um campo de presença habitado por Alessandra. De outro modo, na fotografia das três, são dois mundos que parecem demorar em tensão de cada um dos lados. O primeiro diz respeito a um certo lugar de autoridade – identificado muitas vezes na figura do pai que dirige esteticamente o registro das famílias ao manejar aparelhos de foto ou de vídeo; o segundo diz respeito ao visível, às modelos, por exemplo, como personagens de um campo a ser objetivado. Nas fotos feitas por Sanguinetti, ainda que não haja uma permeabilidade total de um lado a outro, permanecendo uma distinção entre o lugar da fotógrafa e aquele das modelos, há uma partilha que garante um fluxo bem mais intenso entre o campo das meninas e o ante-campo da fotógrafa. É talvez isto que, do ponto de vista técnico, libera as imagens do uso do *plongé*: não é mais necessário (e nem é mais interessante para o ensaio) marcar a separação entre o mundo adulto detentor do saber técnico e o mundo criativo infantil. O que interessa é justamente contaminá-los, um ao outro e vice-versa.

3.9 DO SONHO AO ATO POR MEIO DA PERFORMANCE

Na imagem abaixo Belinda parece sonhar de olhos abertos, o corpo sobre a cama; Guille sentada de jaleco branco olha um livro. Da borda superior do quadro pende na parede a fotografia desbotada de um casamento: os noivos, bem centralizados, posam para o fotógrafo. Além disso, bonecas e bichos de pelúcia dividem o espaço do quarto com as meninas. Um olhar atento à capa do livro que Guille tem nas mãos revela seu nome: *El enigmático significado de los sueños*, quase o mesmo título do próprio livro de Sanguinetti que o espectador, por sua vez, tem em suas mãos. Os elementos da imagem parecem estar em um trânsito algo metalingüístico com os elementos do ensaio em geral, o que propicia um jogo complexo caracterizado pelo vai e vem das atribuições entre campo e ante-campo, de alguma maneira anunciado pela foto de Alessandra, Guille e Belinda de um mesmo lado da imagem.

Na dupla referência à possibilidade mesma de leitura e interpretação dos sonhos, Sanguinetti não abre mão de uma certa ironia: a pose de Guille ressoa ironicamente a do leitor-espectador que se debruça sobre as imagens em suas mãos. Estaria ele também engajado na brincadeira de interpretação desses sonhos? Mas Guille estuda o volume ou

simplesmente brinca de estudá-lo, posando para a foto? E afinal quais são os sonhos em questão? Todas essas perguntas evocam uma zona em que fotografias e sonhos constituem imagens comunicando-se, ainda que num vai-e-vem truncado de referentes e significados. A ironia da imagem diz respeito à impossibilidade de um trânsito livre entre conteúdo e significado anunciado pelo ingênuo manual de leitura dos sonhos. A pretensão de suprimir a parte de enigma inerente às atividades relacionadas às imagens não deixa de causar apelo nem mesmo no título do ensaio. Não é mais do que este enigma, no entanto, o que Sanguinetti oferece a seu leitor-espectador: um lado irremediavelmente enigmático põe em questão seu regime de verdade e torna obrigatória a reflexão sobre como o conteúdo destes sonhos (suas imagens) convocam significados ainda que estes sejam sempre provisórios, resultados de uma interpretação – ela também – precária.



A ironia parece remeter à reflexão de que, nas fotografias, nos sonhos e nas imagens trata-se sempre de sentidos plurais, muitas vezes truncados. Conferir-lhes sentidos é entrar num jogo, adentrar o campo do enigmático, do engano e da livre interpretação. É também adentrar um aspecto da relação: por mais que se dê na comunicação, esta não prescinde de um trânsito permanente, de um constante movimento sem a contrapartida da promessa de interpretações redondas e sentidos fechados, atribuídos a cada mensagem. A partir desta fotografia vê-se desfilar uma sucessão de outras imagens em que os corpos das meninas desempenham um papel ativo, incorporam e povoam fantasias. O livro que Guille olha de

forma fixa, cientificamente vestida em seu jaleco branco, não deixa de suscitar, uma reflexão acerca das possibilidades criativas do sonhar como potência de criação por meio de imagens. Um elemento lúdico que é próprio do jogo parte do contexto de feitura dessas imagens para instalar-se em todas as suas etapas. Na atividade de tentar apreender significados – que cabe não só a Guille, mas ao espectador/leitor dos enigmáticos significados de seus sonhos – abre-se a possibilidade de uma atividade sem sentido pré-concebido, ligada à imaginação e, também, ao momento do fotografar. A imagem em que Guille se ocupa do livro sobre “o enigmático significado dos sonhos” parece ainda reunir elementos simbólicos ou representativos dos desejos que qualquer espectador poderia atribuir às meninas. Diante destas expectativas os objetos ganham um maior destaque do que os próprios corpos, e são imbuídos deste conteúdo imaginário: o livro de Guille, a foto sépia do casal de noivos e as bonecas com as quais as meninas dividem o espaço preenchem o ambiente de significados interpretáveis anteriormente à situação fotografada. Esses objetos se oferecem como pistas de determinados anseios das meninas que são esperados e reconhecidos pelo espectador. Em relação às cinco imagens anteriores e à foto em que Alessandra aparece ao lado da meninas, uma mudança ocorre neste ponto. Trata-se do início propriamente do ensaio quando um caminho se abre em direção a uma série de outras imagens, que não mais estarão focadas em objetos a conferir significados (decodificados pelo espectador) aos anseios das meninas mas serão performadas por elas mesmas.

É assim que as duas primas se lançam no pampa para dançar evocando a imagem do *gaucho* argentino – Guille em roupas de baixo, Belinda de calça e chapéu e que Belinda, vestida de soldado, na mão uma varinha, encanta o porco a sua frente. Uma vez liberado, o elemento onírico materializa-se e simboliza nos próprios corpos das meninas, não mais nos objetos que as cercam. Trata-se agora de seus sonhos postos em ato num jogo fabulatório de uma performance que se desenrola a partir deste encontro-dispositivo mediado pela fotografia. As imagens evidenciarão delírios, anseios e questões associadas à representação e expectativas do feminino provocando as muitas imagens em torno do casamento ou da maternidade bem como imagens sem uma possível interpretação imediata, surreais em certo sentido. Assim, apesar de documentais, essas fotografias serão sempre, também, imaginárias (imaginadas): serão imagens povoadas de sonhos, desejos e medos aos quais se dá corpo. Estes sonhos, desejos e medos não mais assombram a imagem como indícios periféricos das ameaças da vida cotidiana, aprendidos diretamente do real – na fotografia dos noivos, ou nas várias bonecas que povoam o quarto – mas se colocam no centro da imagem, tematizadas por meio dos gestos de Guille e Belinda. Um espectro vasto de questões será abordado dessa

maneira. A partir de um olhar infantil questões da própria subjetividade e do imaginário coletivo irão se fazer visíveis nos corpos das meninas. As brincadeiras são propostas pela fotógrafa, mediadas por sua mise-en-scène, participando de um processo complexo de performance e de fabulação cujo apelo é partilhado.



3.10 DURAÇÃO DA IMAGEM-FÁBULA COMO FABULAÇÃO PERFORMÁTICA

A flutuação dessas identidades, à deriva num certo intervalo de formas de subjetivação possíveis, lida com uma essencial permeabilidade dos limites entre “eu” e “eles”. As imagens da adolescência registradas por Sanguinetti descobrem nos corpos de suas personagens diversas potencialidades, que o espectador vê desfeitas conforme mudam suas brincadeiras ou por força do próprio tempo, na medida em que as meninas ficam mais velhas, transformam-se em mães de família ou donas de casa, levando suas vidas pacatas de interior. Sobre seu processo criativo Sanguinetti destaca em uma entrevista como as imagens foram feitas com a “participação ativa” das meninas num “diário das mudanças em ambos, seus corpos e mentes”. A fotógrafa sublinha ter se esforçado para interpretar o final da infância das duas meninas “esse tempo que passa rápido”, explorando justamente a fabulação.

A observação sobre a urgência desse tempo já aborda o caráter decisivo da escolha por uma instância temporal alongada em oposição a possibilidade de se fazer um trabalho – ele mesmo – com urgência., o tempo conecta as visitas intermitentes da fotógrafa. Por meio de sua passagem ininterrupta ele mostra sua agência a cada vez que percebemos mudanças nos corpos das personagens e liga as pequenas Guillermina e Belinda da foto em que aparecem ao lado de Alessandra às mulheres adultas retratadas na segunda parte do ensaio. O tempo liga *The adventures* à *A life that came*, segundo livro do ensaio, cujo nome parece relacionar-se a

sua passagem incontornável e definitiva, a uma vida que veio e que passou, aconteceu. Mas isto ainda não resume todas as formas como o tempo se mostra nestas fotos: de acordo com duas regras distintas para permitir às imagens serem habitadas pelos sonhos e fantasias das meninas ao longo dos anos, estes sim, inelutáveis. Se por um lado, trata-se de urgência, de algo que passa e que se extingue a cada dia, por outro lado o ensaio acolhe um fluxo cuja potência independe de qualquer urgência, mas instaura o sem-tempo da fábula, uma duração a despeito de qualquer propósito que não aquele de criar imagens. A confluência destas duas formas do tempo está bem próxima, se quisermos, do que Deleuze destaca no devir ficcionalizante das personagens documentais do cinema de Rouch e Perrault. É na zona de indiscernibilidade entre as ocupações do cineasta e da personagem que se põe a ficcionalizar que pode haver uma partilha na qual o que estará em jogo serão formas de se estar no mundo. Nesse sentido, destaca Deleuze, é preciso que a personagem seja primeiro real para que depois possamos vê-la ao criar suas lendas. Isto significa sublinhar a ligação dessa narrativa com o real para então prescindir de um tipo de organização que se restringe ao funcionamento interno da ficção. O devir ficcionalizante que os faz divergir de si mesmos a cada instante, ser ao mesmo tempo ficção e realidade, é o inverso de definir os personagens por meio da constância condutora de suas identidades. A aproximação do real por uma via alternativa à do ideal de verdade próprio da ficção caracteriza essa dupla agência do tempo: um tempo que corre e que não volta atrás e um outro, em que se explora potencialidades.

Talvez seja porque Sanguinetti lida com Guille e Belinda como pessoas reais que ela não pode restringir suas imagens a um fluxo supostamente contínuo e homogêneo de suas identidades ao longo do tempo. O gesto da fotógrafa de retornar repetidamente ao convívio com as meninas lida necessariamente com uma intensidade que não é matemática, homogênea, mas afetiva: não é aquela da lógica do espaço, mas da duração. O tempo que se desenrola uma vez assumido este gesto não é, portanto, o de uma simples progressão, o correspondente ao acúmulo de vários momentos: é também experimentação da vida em suas potencialidades, tempo de sonhos, fantasias e medos. Guille e Belinda ao brincar, experimentam identidades que vão e vêm conforme suas expectativas e fantasias acerca do mundo adulto, acerca de seu próprio futuro. Daí a diferença entre as imagens de Sanguinetti e as de Rineke Dijkstra ao registrar Guille e Belinda ou Almerisa. A verdadeira aventura de Guille e Belinda consiste em desafiar as formas dadas do tempo que passa continuamente para sonhar ao longo de sua trajetória. Deste modo que suas vidas aparecem como travessias heterogêneas. Por meio do recurso das imagens, seus corpos convocam simultaneamente a passagem do tempo e sua suspensão. Trata-se de um paradoxo em que aspectos da

subjetividade e da interioridade não se restringem a esconder-se nos meandros invisíveis do ser mas, surpreendentemente, aparecem também na superfície fabulatória e performática dos corpos. As imagens de Sanguinetti poderiam ser caracterizadas por se voltarem para o real sem necessariamente estabelecer continuidade orgânica com ele, movimento que evoca na fotografia imagens como as do cinema de Rouch e Perrault. Neste sentido é interessante notar como nas fotos em que Guillermina e Belinda aparecem mais velhas, fadadas ao pobre destino que a vida lhes reservou: lá ainda assim violenta-se o passado e o tempo torna-se visível. Nesse processo documenta-se a passagem do tempo e, mais do que isso, o passado adquire uma densidade na qual é possível se instalar, como fazem as meninas em suas brincadeiras. Suas poses e referências serão assim, mais do que imitações da alteridade: dirão respeito à invenção de passados. Nesse sentido chama atenção que o fato de que muitas das performances se desencadeiem como brincadeiras propostas pela fotógrafa. Considerar a participação de Sanguinetti nas fotos quando sua imagem não figura imediatamente nelas é encontrar mais uma presença invisível no jogo visível que é mobilizado por estas fotografias. Algo ali ultrapassa os indivíduos, vai além do que já está dado nos corpos orgânicos e homogêneos do tempo que passa e não para e falsifica o passado, agora escorregadio.

O fato de que as imagens sejam propostas por Alessandra, realizadas e retomadas pelas meninas indica, em larga medida, a ausência de limites precisos entre a subjetividade e a objetividade documentais tradicionais. O que se expressa em seus corpos quando elas os emprestam a outras personagens, à Madonna e ao Cristo por exemplo, é uma contaminação inorgânica – em sua potência artificial – das esferas do jogo. Na arte das imagens de Sanguinetti as distinções de ordem identitária não valem como valeriam na vida. Nessas imagens os signos tornam-se imateriais, e a forma da subjetividade indireta livre – partilhada – passa a mediar o jogo. O território do falso, ainda que fundado inicialmente sobre o real, põe as identidades em risco. Ao performarem seus diversos papéis Guille e Belinda instalam-se nas dobras inorgânicas, num certo desinteresse em relação ao mundo “real” que privilegia o artifício e que a condição da brincadeira proporciona. Ao invés de realizarem simples *mimesis*, imitações, seus corpos falsificam o passado, desdobrando-se em múltiplas potências fabulatórias. Não são mais instantes congelados no tempo o que essas fotografias retratam mas imagens que provocam o tempo em sua duração, em seu aspecto imaterial. Vai nesse sentido a declaração da fotógrafa ao evento Paraty em Foco, em 2009:

As imagens são resultado de um jogo entre as três. Eu propunha idéias e elas adaptavam a suas vidas, cristalizando assim seus mundos imaginários. Um pouco como a improvisação em um teatro, mas com a diferença de que elas atuavam suas

verdadeiras vidas, não a dos outros (2009).⁴⁰

A idéia do jogo remete a esse campo indefinido de presenças e ausências. As meninas parecem interpretar algo que também diz respeito à própria fotógrafa, que trabalha dentro e fora do campo visível: ela sugere, propõe e depois seleciona o que será mostrado. A subjetividade em sua forma “indireta livre” é o que permite essa zona de indiferenciação entre dentro e fora na qual a fotógrafa consegue circular. Por não tratar-se propriamente de uma biografia das primas, nem diretamente de uma auto-biografia da fotógrafa, as fotos de Sanguinetti remetem às três como num jogo partilhado por elas. Correspondem à história de Guille e Belinda mas também à própria história da fotógrafa, como numa auto-biografia irracional e inventada, um pouco como definiu Guimarães Rosa sobre a invenção de sua presença/ausência no texto de Grande Sertão. Embora Sanguinetti vivesse na cidade quando criança, indo ao campo somente na ocasião das férias, ela atribui parte de sua atração por fotografar crianças aos laços estreitos com a infância que ela própria ainda mantém e à certa confusão em relação a sua própria identificação com o mundo adulto. A primeira vez em Sanguinetti que dedicou-se a fotografar crianças foi no trabalho *Sweet expectations* (1995), um de seus primeiros como fotógrafa. Sobre esse trabalho (que é formalmente muito diferente de *The adventures*), Sanguinetti já dá pistas de alguns aspectos que irão se manter em trabalhos posteriores:

Eu comecei com Sweet Expectations e penso que esse trabalho de maneira geral – agora que eu penso nele de fato – era como uma desilusão com o mundo adulto. Eu sempre fui um pouco imatura ... e ainda sou. Eu não consigo superar que eu não sou mais uma criança, mesmo que eu vá fazer quarenta anos. E eu acho que cresci nessa bolha, achando que quando eu fizesse vinte e um, repentinamente eu seria essa pessoa maravilhosa e minha vida iria começar, e então eu fiz vinte e um e percebi que dependia realmente de mim, e que não há nada grandioso ou mágico sobre o mundo, depende realmente de você fazer e encontrar seu lugar nele. Então teve esse período de tempo quando eu estava desapontada com tudo, e quando eu olhei para crianças, você sabe... tudo o que eu via era desgraça. Eu só via pequenos adultos. Pensava, na ocasião, “eles vão crescer e virar adultos, cheios de desilusão”. Era com isso que eu estava lidando quando eu tirei essas fotos. As fotos são anônimas também, elas não são sobre as crianças que eu estava fotografando.

Há uma espécie de tensão entre a idade adulta e a infância que nunca ganha contornos definitivos em sua obra. A expectativa pessoal narrada pela fotógrafa de uma marca de uma entrada no mundo adulto é desfeita e a zona na qual sua identidade e suas fotos transitam torna-se nebulosa, carente de identificações precisas até ser preenchida pelo trabalho de fotografar. “Depende realmente de você fazer e encontrar seu lugar [no mundo]”, ela diz,

⁴⁰ A entrevista completa pode ser vista em: <http://paratyemfoco.com/blog/2009/08/alessandra-sanguinetti/> acessado em 22/05/2014

contando sobre o modo como conseguiu se afirmar como fotógrafa após um de seus primeiros trabalhos. Parece ser esta zona nebulosa o que se coloca em questão por meio da impessoalidade das identidades em seu ensaio com Guille e Belinda. Nele a desilusão de *Sweet expectations* cede espaço ao jogo construtivo de *The Adventures*. No começo, conta Alessandra, não se tratava de um projeto com Guille e Belinda:

Eu passava tempo com elas e comecei a, de fato, filmá-las – as filmando com uma velha câmera do jeito que eu filmaria em casa, sem qualquer ideia particular em mente. Então eu comecei a fotografá-las em cores, e então eu desenvolvi isso, e disse “oh talvez eu tenha alguma coisa aqui”. Mas na verdade quando eu as estava fotografando eu pensava estar perdendo tempo. Eu pensava que deveria estar trabalhando na série dos animais. Então não era uma decisão “ah, vou fazer um projeto sobre essas duas meninhas”. Eu realmente só gostava de estar com elas. [...] era apenas uma alegria estar com elas, eu me sentia viva [...] Então não era nunca uma decisão de fotografá-las, simplesmente aconteceu.

Este tempo aparentemente perdido parece ter sido necessário para a produção do trabalho. É como se ele implicasse uma despreocupação, o divertimento que é a base da experiência e do jogo. Dada a impressão de perda de tempo ela só perceberá as pistas do início de um trabalho num momento posterior. O trabalho da própria artista e das meninas como fabulação dá consistência a esta zona nebulosa que envolve Alessandra e as meninas. É como se algo se instalasse para além da vida que pode ser vivida e a imagem fabulada fosse o meio termo entre o trabalho e a própria vida que passa: um lugar de medida indefinida, de uma *duração*. Brincar de construir imagens introduz a fissura inorgânica no trabalho de artista de Sanguinetti e na vida cotidiana das meninas, estabelece uma linha de contigüidade não com a vida em geral mas entre o trabalho artístico e a brincadeira infantil que só existirá na relação dessa máquina (o agenciamento Alessandra-Guillermina-Belinda-fábula-fotografia) com seu mecanismo de funcionamento. Como diz Deleuze em relação à *Recherche du temps perdu*, não se trata mais da percepção, nem da memória voluntária, mas de um mecanismo em que “(...) Combray⁴¹ aparece como não podia ter sido vivida: não em sua realidade, mas em sua verdade” (DELEUZE, 2003, P.57). Na direção desta verdade própria é que Guillermina e Belinda, ao lado de Alessandra, começam a performar.

⁴¹ Combray, a casa em que o narrador da *Recherche* cresce, à qual ele se refere durante a narrativa.

4 INSCRIÇÕES PERFORMÁTICAS E O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

4.1 PERFORMANCE NO DOCUMENTAL IMAGINÁRIO

Investigamos até aqui algumas fotografias que, embora tomadas a partir do real, acolhem elementos de uma marcada potência da imaginação. A fabulação apareceu até este momento como possibilidade da imaginação no contexto do *discurso indireto livre*, de obras que se voltavam antes de outra coisa para a realidade. A *subjetividade indireta livre* que então se estabelece distingue-se da vida em geral, e seria possível somente no contexto do trabalho de arte onde as visões do realizador e das personagens, agenciadas, passam a compor jogos de alternância ou indiscernibilidade. As aproximações e distâncias entre arte e vida e a maneira como estas são mediadas pela imagem – como recurso inorgânico – tornam-se assim objeto de uma questão. Parte da fortuna crítica do conceito de “documental imaginário” questiona sua acuidade ao marcar resistência em relação a uma tradição positivista associada historicamente à fotografia⁴². Esse posicionamento visa ressaltar a idéia de que a fotografia jamais poderia excluir uma carga imaginária, mesmo se feita suposta e unicamente em função de um valor de evidência. Cabe notar, por outro lado, que se o termo documental imaginário foi considerado problemático por alguns críticos ele se legitima na medida em que se perpetua no vocabulário mobilizado por artistas e pensadores da fotografia. Nesse sentido o termo diz respeito a algo que não se esgota totalmente diante de sua crítica, permanecendo como questão na prática contemporânea relacionada à produção e à recepção de imagens da “reprodutibilidade técnica” como o cinema e a fotografia.

Coloca-se assim o interesse e a necessidade de uma investigação mais detalhada das condições e questões particulares levantadas pela idéia de documental imaginário, a ser realizada neste trabalho diante das fotografias de *The adventures of Guille and Belinda*. Para isto seria preciso ir ainda mais a fundo nas condições da imaginação convertida em imagem por meio do movimento e da performance dos corpos, tanto quanto na investigação da maneira pela qual esse processo estabelece relações intrincadas com o real. Este capítulo cumpre, portanto, o esforço de esmiuçar alguns procedimentos característicos do trabalho que Alessandra Sanguinetti desenvolve com Guille e Belinda para aprofundar certas questões comuns ao ensaio e ao documentário contemporâneo. Neste sentido vale lembrar como a noção de ensaio, vista no segundo capítulo desta dissertação, permite logo de saída um posicionamento destacado da tradição documental positivista.

⁴² Sobre a qual, já vimos, a ideia de documental imaginário todavia já se confronta.

O conceito de documental imaginário na fotografia mostra-se então válido como forma de alargar ainda mais o quadro de compreensão de certas práticas artísticas contemporâneas. Ao investigar práticas fotográficas diante das experiências de um certo cinema que mobiliza relações muito particulares com o real e com o tempo, buscamos um horizonte estético que evidentemente ultrapassa aquele do próprio cinema para fundar-se enquanto campo de problemas contemporâneos relacionados à imagem, sobretudo às imagens da reprodutibilidade técnica, e suas possibilidades narrativas/expressivas do real. Deste modo, parece importante retomar ainda sob um outro ponto de vista a discussão em que Gilles Deleuze destaca os trabalhos de Rouch e Perrault – agrupados sob o nome mais amplo de *cinema-verdade* – como prática especialmente rica do ponto de vista da criação de imagens engajadas simultaneamente num real e em narrativas diretas do tempo por meio da fabulação.

O campo das *potências do falso* estaria em oposição à narrativa do real que tem a ficção como seu ideal de verdade (mobilizada comumente no documentário clássico, na reportagem ou nos filmes etnográficos que buscam contar a história de um grupo por meio de uma narrativa objetivante e *realmente-veraz*). Ao defender que a veracidade de toda narrativa seria sempre uma ficção, Deleuze aponta cinemas como o de Rouch e Perrault como alternativa rompendo com um sistema tradicional de veracidade. Estes diretores “da crise da verdade” abdicariam de suas ficções em nome das imagens diretas do tempo que aparecem a partir da fabulação de personagens reais ao criarem narrativas *ficticiamente-verazes*. No presente trabalho procuramos esclarecer como esta inflexão na direção dos estados imaginários mobilizados nas narrativas de real aparece como um caminho não só para o cinema, mas também no trabalho de imagens fotográficas que se suponham alternativas a um determinado sistema tradicional de veracidade.

Um pouco nesta linha, Edgar Morin (1970) investiga o *imaginário* como instância além e aquém do real, conjugando *imagem e imaginação*. De acordo com o autor, o imaginário diz respeito aos desejos, anseios e medos que o homem põe em imagens por meio de um mecanismo de “projeções-identificações” segundo o qual, “(...) ao mesmo tempo que se mascara, se conhece e se constrói.” (1970, p. 250). Entre a consideração de Morin e as práticas cinematográficas de Rouch e Perrault, permanece a questão da fabulação como método para criação de imagens numa performance que mascara o eu provisoriamente sem, no entanto, deixar de mostrá-lo. Além dos filmes de Rouch e Perrault também as fotografias do ensaio de Sanguinetti recorrem à imagem-fábula como alternativa à dinâmica da oposição entre *real e simulação* para instituir no real as projeções de um imaginário compartilhado. Nessas produções o imaginário é recurso de uma experiência de identidades inconstantes,

agenciadas e não totalizantes que ligam o cinema e a fotografia mais à experimentação do tempo – como invenção de memórias falsas – do que à função da memória propriamente dita ou à noção de fato/evidência. No que diz respeito à fotografia – ou pelo menos no âmbito do que aqui chamamos documental imaginário – ainda que o efeito do instantâneo seja o de imobilizar os momentos, não se trata de criar flagrantes do real.

A questão se coloca independentemente da oposição mais primária entre o instante e as formas mais alongadas do tempo convocando a noção de duração por meio do recurso da fabulação. É por meio da fabulação que surge uma experimentação do tempo em que as personagens entram em devir, encontram-se em flagrante delito ao criarem lendas, novas memórias, monstros. Assim, a fotografia que o conceito de documental imaginário procura circunscrever problematiza algumas das questões do aspecto narrativo da imagem-tempo “documental”. Nesse sentido ela é sempre carregada de uma função fabulatória – uma *fabulação performática* – de modo que não poderá jamais alinhar-se ao positivismo por colocar-se já de acordo com outras premissas. Se a aproximação entre a imagem documental fabulatória e a performance no filme ou na fotografia parece imperativa, ainda é necessário conceituar que *performance* está em jogo nessa relação, sobretudo nas fotos de Sanguinetti.

Performar fábulas é pôr o imaginário em ação, isto é, conjugar imagem e imaginação por meio de corpos imbuídos da função mágica de sonhar. Nesse caso, o “mascarar-se para conhecer-se” de que fala Morin diz respeito a todo o corpo. Mais do que apenas vestir uma máscara, trata-se de uma condição próxima àquela do poeta da “Autopsicografia” de Fernando Pessoa (1972), que “finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. No mascarar do corpo inteiro há um processo de troca e reciprocidade, uma permeabilidade entre personagens e suas performances, assim como há um evidente trânsito entre “imagem e imaginação” no universo do imaginário. Esses duplos remetem ainda em alguma medida ao par “atual e virtual” examinado por Deleuze, mais uma vez na esteira de Bergson, como possibilidades do tempo. Assim, a questão da performance do corpo como forma de fabulação parece dizer respeito às noções permeáveis de orgânico e inorgânico, caracterizando o dualismo do corpo e do espírito ao qual Bergson tenta dar fim afirmando uma existência imagética situada a meio-caminho entre a coisa e a representação. Como processo, chama atenção que a tentativa de Bergson não note diferença de natureza entre essas instâncias mas sua separação se dê somente em termos de grau.

Trata-se então de reexaminar, ordenando nos termos da fotografia e da performance que o trabalho de Sanguinetti evoca, o problema da relação entre arte e vida em que espírito e matéria estão em constante tensão, ora separados, ora reunidos. Como já vimos, Deleuze

pensa a fabulação como potência de uma subjetividade indireta livre que se dá por meio da interação do cineasta e de suas personagens ao performarem suas próprias ficções. A analogia entre o cinema e a fotografia nos quais o real é atravessado de um discurso indireto livre há que levar em conta, no entanto, algumas das diferenças primordiais entre estes dois meios. Tal como descrita por Deleuze, a montagem é o elemento central que marca no filme a separação entre os pontos de vista do cineasta e da personagem, sua gradual convergência – no documentário tradicional – ou sua indiscernibilidade – no cinema-verdade caracterizado pelo recurso da subjetividade indireta livre. Mas as vozes e falas das personagens são elementos que, embora destacados pelo autor, não podem encontrar nenhum correspondente direto na imagem fotográfica: no que diz respeito ao som, a fotografia permanece muda.

Mesmo que toda seqüência de fotos ponha em jogo diferentes formas de montagem, estas também permanecem distantes daquelas do cinema onde, além do recurso da voz, as imagens transformam-se no fluxo do tempo, da duração do filme, cuja sequência de fotogramas é fluida aos olhos humanos embora mecânica em sua natureza cinética. Apesar disso, restam ainda algumas zonas entre cinema e fotografia em que a simulação de uma narrativa assume um lugar central, ainda que sem os mesmos recursos de montagem e sem as falas das personagens. A fotografia documental imaginária trabalha justamente nesse sentido, numa contaminação: na zona de indiscernibilidade entre a visão do fotógrafo, o ambiente fotografado e a visão de seus modelos. No horizonte da imagem fotográfica a performance será um recurso privilegiado na tarefa de revogação de toda separação clara entre objetivo e subjetivo e dos demais estatutos que diferenciariam real e imagem. É este o papel do jogo no trabalho de Sanguinetti com Guille e Belinda: convocar a performance como recurso da permeabilidade das visões e das identidades. A pergunta que cabe fazer é, assumindo-se os vários pontos de contato entre estas duas abordagens fabulatórias do real (no cinema e na fotografia), quais são os termos da fabulação performática das fotos de Sanguinetti?

Se a noção de performance pode ser requisitada neste caso, é preciso definir suas particularidades. Como essa performance se dá na prática de Sanguinetti e como ela serve de mediação entre a fotógrafa e as meninas, interstício inorgânico e fábrica de imagens? O que de fato está sendo negociado nos meandros desse jogo de identidades e representações como construção do eu que é um outro?

4.2 FOTOGRAFIA E CINEMA: O PERFORMÁTICO COMO FORMA DE DISCURSO INDIRETO LIVRE DO REAL

A palavra *performance* deriva do latim. O prefixo *per*, segundo o dicionário Aurélio, assume o significado de *movimento através, proximidade, intensidade* ou *totalidade* podendo ainda se relacionar a uma função de ênfase; acompanhando *formare* (cujo substantivo, *forma*, está ligado à idéia de feitiço, feição, limite exterior) toma conotação de *dar forma*. A palavra tem ainda sua origem atribuída ao francês antigo, em que o termo *performance* aparece com o mesmo sentido de *accomplir*, que em português se traduz nos termos *fazer, cumprir, concluir, conseguir*. O pensador brasileiro Renato Cohen (2002) aponta como a intenção geral da arte conhecida vai passar do *quê* ao *como*: a noção contemporânea da idéia de *performance* na arte está relacionada ao rompimento com a representação em função de uma valorização cada vez maior do instante no contexto da arte dos anos 1960, das idéias da *live art* que se punham na fronteira das convenções e das formas estéticas estabelecidas. Cohen alinha o surgimento da *performance* a experiências como a pintura de Jackson Pollock (chamada *performática*) e à *body art*, em que o fazer artístico também se desloca da obra para o criador e o corpo se destaca como seu objeto. A emergência dos *happenings* e *performances* estaria ligada a essa tendência crescente de valorização do instante como momento da criação quando a arte caminhava em direção ao etéreo e ao imaterial.

A *performance* seria então como que um passo adiante em relação aos *happenings*, e o que marcaria a passagem de um ao outro seria uma maior preparação da *performance* em comparação com o caráter improvisado e espontâneo do *happening*. Essa maior preparação permitia, entre outras coisas, prever com mais facilidade a duração das apresentações, os movimentos e circuitos dos corpos, favorecendo seu registro fotográfico ou em vídeo. Se por um lado a noção de *performance* tentava responder às novas proposições estéticas e a expansão das artes plásticas em direção a um terreno mais conceitual e invisível; por outro lado o registro destas apresentações era muitas vezes tudo o que restava delas. Essas fotos e vídeos, no entanto, enquanto inscrições materiais não se confundiriam imediatamente com a “mensagem estética” da *performance* mas orbitariam uma zona de proximidade, destacando-se como seu epifenômeno. Nesse sentido, não parece estranho atribuir a forte ligação da *performance* como forma de arte com a fotografia a uma questão relacionada ao mercado da arte diante desta virada imaterial: trata-se da versão mais propagada do encontro entre *performance* e fotografia, que, no entanto, não esgota totalmente as possibilidades reflexivas que este pode provocar. Como indica Cohen, a natureza fronteira da arte *performática* permitiria ainda “analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação, etc.” (COHEN, 2002, p. 27).

Fotografias como as de Man Ray e Marcel Duchamp em que este aparece vestido de seu *alter ego* Rose Sélavy, por exemplo, abrem-se a outros caminhos de investigação dando margem à reflexão sobre outras potências implicadas no encontro da performance com a fotografia. Este caminho consiste em explorar agenciamentos mais amplos, para além da individualidade de cada um dos elementos da dinâmica hierárquica que separa categoricamente a “mensagem estética” de seu “documento de registro”. Assim, o performático deixa de restringir-se à definição do “ao vivo”, como forma de arte em que algo precisa estar acontecendo em determinado instante em determinado local para alcançar uma conotação mais profunda, ligada também às artes plásticas.

Aspectos performáticos como a problematização da representação ou a valorização do processo de criação em detrimento de uma lógica do produto final se sobressaem como questão no entendimento da fotografia na performance para além de uma simples forma de registro. As imagens de Rose Sélavy, por exemplo, feitas num contexto de forte influência dadaísta, trabalham a arte num plano imaterial, em sua relação com a vida *avant la lettre*. Nessas imagens a fotografia não é simples forma de registro, mas ocasião de uma performance iconoclasta e jocosa do eu. A prática da performance abrange agora relações mais densas com o teatro, abarcando questões relativas aos meandros da subjetividade, à possibilidade de mascarar-se e às potências do eu que se torna um outro. Nesse sentido a performance transborda a relação triádica do teatro entre atuante, texto e público e aproxima-se da abordagem do sociólogo Erving Goffman, que destaca a inexistência de um grau zero entre pessoa e personagem na vida cotidiana. Se viver é performar, a fotografia, nestes casos, aparece como possibilidade de destacar o aspecto de simulação da vida. A fabulação de personagens reais como elemento do performático aprofunda as possibilidades de um “teatro de si”, permitindo ao homem instalar-se no que Deleuze descreveria como uma fenda inorgânica e utilizar instrumentos de maneira indeterminada. O recurso fotográfico será então instrumento, possibilidade de fabular para em seguida descolar a brincadeira do fluxo da vida, operando a subtração característica da arte.

Além da generalidade da vida e de suas funções orgânicas, como arte, a imagem performática e sua simulação do falso, diz respeito a um eu que é outro porque tudo nele é falso, é artifício, é imaterial: nada é signo sensível. Nesse sentido não há mais objetividade do ser e do mundo, mas estados particulares, visões circunstanciais e toda tentativa documental visual será performática, tanto quanto imaginária. As imagens de Duchamp vestido de Rose Sélavy funcionam nesta chave, assim como as de Cindy Sherman fantasiada, cumprindo simultaneamente as funções de fotógrafa, diretora de arte e de modelo ou ainda as fotografias

de Guille e Belinda e suas múltiplas personagens, revisitando desde a tradição *gaucha*, à cultura pop, passando pela história da arte, por questões de gênero, etc. Se na performance está em jogo a ruptura com a representação, este “fazer a si mesmo” que a caracteriza representa algo somente na medida em que simboliza em cima de si. A ambigüidade entre a figura do artista que performa e sua personagem performada é a base da invenção de mundos, da provocação do real e da vida enquanto fábula.

Para Cohen trata-se de estimular o aparelho sensório para outras leituras dos acontecimentos e da vida. A arte funcionaria, explica o autor, como chave para uma “decodificação mágica da realidade”. Assim, ao ultrapassar a dicotomia entre ficção e realidade no jogo do falso, a performance produz o imaginário a partir do real. Ela participa de um problema estético mais amplo que, o teórico norte-americano Bill Nichols (2005) classificou no âmbito do cinema na corrente do *documentário performático*. Como destaca Patrícia Rebello (2005), trata-se de uma

abordagem essencialmente subjetiva, trazendo o próprio documentarista e seus questionamentos mais particulares para o centro do filme. A ficcionalização da objetividade, a importância da auto-representação, a incorporação do conhecimento e processos de auto-reflexão são algumas questões tratadas.

A contribuição de Nichols permite ampliar ainda mais a idéia do performático: não se trata somente de uma função do espaço e do tempo e/ou um local onde algo precisa estar acontecendo. A cena performática se aproxima da descrição sociológica de Goffman e passa a abranger a problematização dos processos criativos e de subjetivação, de representação de si, das identidades em geral. No tipo de cinema apontado por Nichols trata-se, de certo modo, da possibilidade de um discurso indireto livre como zona de indiferenciação entre o autor e a personagem que ele representa no filme, que não deixa de exigir uma certa fabulação de si. Neste sentido será preciso notar como o termo *performance* se mostra ainda mais pertinente no contexto das fotografias de Sanguinetti e em nada se confunde com uma outra concepção de “imagem performada” na fotografia, tal como ela foi recentemente formulada pelo teórico francês Michel Poivert (2010). Embora ambas as noções sirvam-se do mesmo nome – o de performance –, a fotografia performada, ou teatralizada, à qual este autor se refere diz respeito a um outro tipo de relações mediadas pela imagem fotográfica.

Em Poivert o termo remete à chamada “staged photography”, que ele opõe à prática do registro fotográfico das performances de artistas a partir dos anos 1960. Ele destaca principalmente a problemática da pose, tendo em vista um tipo de representação particular onde um ator é dirigido, acompanhado de cenário e de figurino, performando situações

cênicas tal como faria no palco de um teatro. O autor destaca a imagem resultante seria tal qual o fotograma de um filme de ficção, uma imagem “sem fora de campo, nem ante campo”, onde tudo estaria já dado, restando apenas a relação direta da obra com o espectador. Nesse sentido, o autor se serve da noção de *parti pris de l'extériorité*, expressão que André Bazin (1959) usa para definir o cinema de Jean Cocteau. A partir desta noção Bazin identifica planos caracterizados pelo ponto de vista exclusivo de um espectador cuja potência é a de tudo ver. A fotografia performada de que fala Michel Poivert visa conceituar uma fotografia em que a câmera se confunde com o espectador, e sua imagem não faz qualquer referência à mediação de um fotógrafo, ao discurso indireto livre ou à fotografia enquanto processo de subjetivação a não ser, talvez, para seu espectador.

Já no ensaio de Sanguinetti, ainda que sua figura não apareça diretamente na imagem, parece estar em jogo uma presença que mobiliza, não obstante, a noção de um antecampo que é habitado pela fotógrafa. Esta presença diz respeito à intimidade entre as personagens e a fotógrafa, ao gesto repetido de fotografar as duas meninas ao longo dos anos e ainda que invisível, dá garantias de um encontro criador, de uma relação na base dessa prática fotográfica e de um jogo onde se cria imagens de si e do mundo por ocasião do instrumento da fotografia. O discurso indireto livre é a forma deste jogo. Não se trata, portanto, de uma ficção por meio de “cenas irrealis”, mas da fabulação sobre o real que torna o tempo visível como imagem e possibilita a invenção de um eu que é outro, bem como de outros mundos possíveis. Inversamente, o que Poivert destaca na fotografia teatralizada é uma dialética do real e do imaginário como chave de uma prática contemporânea entre arte e documento que tem no espectador o único destinatário de uma ficção. O autor busca diferenciar o que ele chama de *imagem performada* de uma *imagem da performance*, isto é, da prática dos artistas de performance que recorrem ao uso da fotografia como forma de documentação e registro, sobre a qual já falamos acima. É também neste sentido que ele destaca um efeito de distância – associado a toda uma corrente do teatro – responsável por não identificar a imagem enquanto documento de um ato, mas somente como finalidade deste.

Nada disso significa que seria falso afirmar o lugar e a parte que cabe ao espectador das imagens de Sanguinetti relacionando-o a uma atividade intensa e de múltiplas possibilidades de interpretação, tanto dos gestos e poses das meninas quanto de uma liberdade de montagem devida ao caráter anacrônico na apresentação da narrativa. Ainda assim, na medida em que a relação das personagens com a fotógrafa e o ato do jogo relacionado à feitura das fotografias – não menos do que as imagens finais – constituem verdadeiros centros de gravidade no trabalho, essas imagens não podem nunca caber com justeza na definição da

imagem performada de Poivert, ainda que recorram a um recurso performático. Tampouco encaixam-se perfeitamente nos moldes das experiências de registro do efêmero na arte dos anos 1960 e 70 e, assim, não correspondem à noção de simples registros de performances.

Se faz então necessária uma terceira via que permita melhor elaborar qual conceito de performance se inscreve nas imagens de *Adventures of Guille and Belinda*. Noções como as de fabulação e discurso indireto livre, assim como o documentário performático de Nichols parecem fundamentais na tentativa de separar este ensaio tanto da noção de fotografia estritamente como documento quanto daquela que a identifica como *still* de um filme sem antes nem depois. Cabe ressaltar como as novas maneiras de se pensar a fotografia e seus usos contemporâneos se oferecem no sentido de alargar o conceito mais tradicional de documentário. Noções de *ensaio* e de *documental imaginário*, vimos acima, expandem o campo das experiências relacionadas ao documental. Elas borram as fronteiras da memória moderna que separava tradicionalmente os campos da história e da arte. Algumas das possibilidades abertas por esse olhar sobre o real são resultado da relativização da verdade de um documento, o entendimento do retrato enquanto algo em certa medida ficcional, por exemplo – no sentido de fabulado, como uma certa performance do eu – ou da fotografia como uma experiência cuja duração vai além da dicotomia entre pose e instante.

Já vimos como em Rouch e Perrault algo de uma *performance fabulatória* é o elemento de construção de documentos, narrativas e identidades instáveis, alternativas. A performance das personagens, provocada pela ocasião de um filme, ou de uma foto, se constitui enquanto superfície de contato, agenciamento coletivo à maneira do dispositivo. Trata-se de um contato mediado por máquinas de fazer imagens que se colocam entre uma personagem e um cineasta (ou um fotógrafo) servindo a ambos na criação de novas formas de estar no mundo. As narrativas possíveis por meio desse encontro servem também à obra e ao espectador, assim como àqueles que participaram de seu curso, tornando-se *outros*. Essas novas formas são criadas por meio de uma subjetividade indireta livre como invenção de uma câmera cuja visão subjetiva e interior é capaz de entrar em relação de simulação das maneiras de ver da personagem e do cineasta/fotógrafo traduzindo este encontro em imagem.

Do ponto de vista da performance provocada por esse encontro criativo, é interessante notar como outros campos de interesse já se voltaram para a questão de uma narrativa compartilhada por diferentes personagens. O etnólogo James Clifford (2011) abordou, por exemplo, a subjetividade indireta livre ao comentar a escola etnográfica francesa que formou Jean Rouch. Ele destaca o papel fundador de Marcel Griaule – orientador da tese de doutorado do cineasta-etnólogo – ao criar uma *ethnographie vérité* antes do próprio *cinema-*

vérité de Rouch e Morin, ou das experiências cinematográficas de Perrault. Nessa *ethnographie vérité* não se tratava de crença na objetividade ou numa representação “natural”, mas da busca de uma verdade circunscrita. Em Griaule, bem como em Rouch, a prática etnográfica recorre a uma dimensão performática, a um aspecto ficcional e contingente, permitindo relatos parciais de uma ficção vivida por um conjunto necessariamente heterogêneo. A etnografia de Griaule não mais supunha a coleta de objetos e documentos, mas um *processo de iniciação* do etnólogo que chegava a uma compreensão aprofundada da cultura nativa baseada num trabalho de convivência e aprendizado de longa duração. Destaca-se assim o aspecto teatral de seu trabalho de campo – que se estende aos filmes de Rouch, Perrault e, nos parece, ecoa nas fotografias de Sanguinetti – instaurando a ficção não como recurso da verdade, mas como recurso de *uma verdade*. Esta invenção de uma verdade circunscrita requer “um contínuo processo de criação poética” onde “a palavra mítica é interminavelmente materializada, intercambiada, interpretada” (CLIFFORD, 2011, p. 218). O discurso indireto livre da África de Rouch ou do Quebec de Perrault é a possibilidade de trabalhar desde o real uma realidade constituída enquanto artifício dentro dos próprios filmes documentais sem que isto seja um problema, mas como recurso para a função documental de um outro sistema de verdade com que estes cineastas se comprometeram desde o início.

A tradição vinda da etnografia-verdade instala-se num certo cinema de real enquanto meio inorgânico, vizinho àquele que Sanguinetti recupera em sua fotografia. A fotógrafa inventa sua forma de discurso indireto livre diante de duas durações reais: de um lado o tempo do crescimento crono-biológico de Guille e Belinda; de outro lado seu registro crônico, de espaços imaginários tornados visíveis por meio de performances, fabulações, abrindo mão da delimitação prévia dos domínios do real e da ficção. A contribuição de Sanguinetti consiste em inserir esse intervalo de ordem crônica na duração cronológica por meio de imagens fixas, de modo a fazer do tempo não somente uma instância sensível mas também visível a despeito do meio silencioso e da sutileza da montagem fotográfica delegada em grande medida ao espectador. Essa operação sutil da montagem do tempo como recurso faz lembrar, em seu efeito, uma certa condição presente no nascimento do cinema: trata-se da combinação do prazer da ilusão e do reconhecimento de uma realidade objetivada pela câmera como parte importante do processo de fazer e ver imagens. Se tal efeito é utilizado de forma consciente nas fotos que analisamos aqui, nem sempre a prática e o discurso sobre a fotografia assumiu esse recurso ou fez dele o seu favorito. Pelo contrário, trabalhou-se muitas vezes no sentido de esconder o artifício sobre a forma de documentos do real.

4.3 MÁQUINA DE REALIDADE: FORMAS DE AMBIGÜIDADE NA IMAGEM E NA IDEIA DE DOCUMENTO

Se o cinema parece ter assimilado sua natureza ambígua desde o princípio, no campo da fotografia esta história de invenção e de um prazer relacionado à ilusão por meio das imagens resultou truncada e ainda mais complexa. A ambigüidade da imagem, seu caráter performático, a ilusão e a explicitação das relações de filmagem e de montagem foram motivos de divertimento e criação em espetáculos como as *gags* cinematográficas apresentadas nas antigas feiras de variedades. Já na história da fotografia o mesmo caráter ambíguo nem sempre foi percebido como dado implícito, nem acolhido com a mesma leveza de um divertimento, mas visto como falha a partir do entendimento de uma ligação direta destas imagens ao real.

A imagem fotográfica esteve desde o início associada a um fascínio do registro preciso. Colada diretamente ao real até a emergência de movimentos como o pictorialismo, a fotografia ocupava uma posição de afastamento em relação à tradição das demais máquinas de ver. O espaço do lúdico estava aberto aos brinquedos ópticos do século XIX que introduziam novas e sofisticadas formas visuais: por exemplo o zootropo, que simulava o movimento em imagens estáticas ou a estereoscopia, que por meio de um aparelho permitia a vista de profundidade em imagens originalmente planas. Desde muito cedo ligada à ciência, aos usos científicos e jurídicos, a fotografia logo confundiu sua história com a de uma narrativa do real por meio de imagens fixas, circunscrevendo-se numa tradição sóbria e de cunho documental. Esta forma não passava somente por questões como as relações de semelhança em jogo na fotografia, mas ia além da correspondência linear de determinado personagem, fato, ou paisagem associado a seu registro objetivo. Muitos historiadores da fotografia destacaram-na como elemento moderno por representar “mais rapidamente, mais economicamente, mais fielmente do que o desenho, que registra sem omitir nada, (...), que troca o homem pela máquina – impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência, aquela que a ciência moderna necessita” (ROUILLÉ, 2009, p. 109).

Estes mesmos teóricos já insistiram na noção de índice fotográfico, que mesmo em sua natureza construída adquiriu historicamente valor de prova e de evidência. A associação da fotografia com a medicina e com as práticas jurídicas parece ter autenticado essa autoridade ao registro fotográfico na medida em que os enunciados da ciência buscavam cada vez mais evidências auxiliares na imagem fotográfica. Pensadores como Didi-Huberman (2007), entre outros, retomaram o exemplo clássico das imagens da “histeria se performando”

para trilhar um caminho alternativo a este da evidência auxiliar, identificando aparatos e opacidades no centro da prática fotográfica. Tentativas como estas desvelam uma história marginal da tradição documental da fotografia, que põe os afetos no centro de sua prática. Tal postura teórica deve à herança de pensadores como Michel Foucault (2004) ou Jacques Le Goff (1990) que trabalharam no sentido de destacar as formas como o documento distancia-se de sua aparência neutra ou adquire esta aparência mais por uma questão de discurso, de “estilo”, do que por uma efetiva conexão com o referente. Nesse sentido vale destacar o modo como para além de todo um discurso associado à verdade e à acuidade, à possibilidade de registro maquínico do mundo na criação de seus documentos, a fotografia também foi sempre permeada por uma ambigüidade própria à imagem.

Antes mesmo de Foucault ou Le Goff, já nas décadas de 1920 e 30 o teórico alemão Walter Benjamin examinava um modelo da história que privilegiava os vencedores, o que por sua vez não deixa de relacionar-se à crítica de um ideal de verdade e de narração como o que é mobilizado pelos meios de comunicação de massa. Benjamin destaca, por exemplo, o uso controverso da imagem fotográfica enfatizando a ambigüidade no uso das legendas das fotografias de jornais onde, a despeito da irrelevância do assunto ou de qualquer imprecisão, elas são diretamente conectadas a um estatuto de narração que as percebe como exatas e peremptórias. Na medida em que as atribuições da máquina fotográfica voltam ao centro da discussão, cabe a pergunta sobre como quebrá-la, como criar formas de escapar de seus usos inteligentes para fundar fendas e espaços de invenção. Como lembra Ronaldo Entler (2013)

ocorre que, pelo mesmo orifício que permite a entrada da luz, a sombra escapa para banhar generosamente as imagens de sonho. E a fotografia, que prometia oferecer uma representação precisa do mundo, se vê permeável aos afetos, aos desejos, aos mistérios. Esse suposto fracasso é, na verdade, a realização de uma vocação das imagens que a razão não dá conta de represar⁴³.

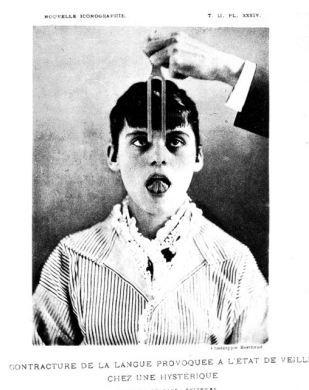
Em *A Invenção da Histeria* Didi-Huberman (2007) identifica algumas destas formas híbridas ao analisar as publicações de iconografias fotográficas do grande hospital da histeria no século XIX, a Salpêtrière. O autor destaca certas arestas na produção desses documentos da loucura que ainda parecem prestar-se como boas ferramentas na análise das fotos de Sanguinetti. Didi-Huberman aponta uma *relação de cumplicidade* no seio dessas imagens em que a fotografia mobilizava médicos e pacientes alimentando desejos, olhares e conhecimentos. As imagens das histéricas na Salpêtrière de Charcot funcionariam como o elemento capaz de cristalizar vínculos invisíveis entre os fantasmas da histeria e os do saber médico. Segundo o autor o processo de tratamento aconteceria por meio de um encanto

⁴³ <http://iconica.com.br/blog/?p=4884>

recíproco em que o médico, insaciável de imagens da histeria, se encontrava de um lado; e a histérica, consentindo e exagerando a teatralidade de seu corpo, encontrava-se de outro. Os efeitos da criação desses imagens, no entanto, não se davam senão sobre o real, sobre a enfermidade das próprias internas que, como aponta Didi-Huberman fundava-se já numa estreita relação com a fabricação de imagens. Ele explicita como

A histeria talvez seja ininteligível. Na histeria a manifestação não pode extirpar-se da aparência. Põe em movimento algo da *mimesis*, mas que não sabe separar a arte da natureza, ou de forma recíproca, o *agere* do *facere*. *Nela os afetos são gestos, e os gestos, aparências*” (2007, p. 202).

O autor tenta então traçar protocolos experimentais da Salpêtrière como máquina óptica, investigando como seu método fotográfico estabelecia os termos de uma afetividade ambígua. No centro das operações médicas ele destaca uma *hipocrisia* no sentido grego da palavra, como arte do teatro que recita o verdadeiro ao empregar meios cênicos para isso. As várias fotografias de Augustine, paciente que ficou conhecida como a maior “vedete” da Salpêtrière e que ilustrou grande parte da iconografia da clínica, mostrariam o “método experimental” de Charcot em sua qualidade de *observação provocada*, posta em ação para converter-se em experiência. No limite das imagens e da doença estaria a cena, tão falsificada quanto verdadeira, na medida em que tinha efeitos no real⁴⁴. Didi-Huberman nota como a tentativa de Charcot baseava-se assim em saberes que se apoiavam em corpos, atos e observações, repousando sobre uma *ética e uma estética dos atos*.



Os afetos no cerne desses procedimentos médicos, ao se traduzirem em imagens, diziam respeito à opacidade das relações e das operações entre estes médicos-fotógrafos e suas pacientes-modelos. Trata-se de uma relação que ecoa em alguma medida nas imagens de Sanguinetti por meio da performance dos corpos de Guille e Belinda e de um afeto que está

⁴⁴ Interessante notar como esta análise aproxima-se de um dos princípios de base da tradição do cinema documentário que prevê o modo como em toda ação filmada – e aqui, fotografada, – já diz respeito ao transe de todos os envolvidos, equipe e personagens.

sempre no centro da prática fotográfica orientando-a. Se o aparato médico não figurava explicitamente nas imagens da Salpêtrière, as relações fundadas por ele apareciam para além dos índices legíveis nas imagens: enquanto registro de uma performance inseparável de um tratamento que punha tais imagens em jogo.

O que parece notável em Sanguinetti é o modo como a fotografia também irá mediar uma relação de longa duração e provocar a performance, além de lidar com sua presença que, embora imediatamente invisível na imagem, opacifica, no entanto, as condições de sua produção: não mais impulsionada pela austeridade do saber médico, mas como forma de arte, por meio de um discurso indireto livre, até mesmo como uma forma de diversão. Sanguinetti “libera” esse jogo fotográfico ao deixar mais explícita sua performance, seu teatro. Como jogo suas imagens não impõem qualquer verdade sobre o real, não submetem indivíduos, mas propõem, sem dúvida, uma reinvenção circunscrita nos termos de uma arte da fabulação.

4.4 CENA NA FOTOGRAFIA

Há muitos outros relatos de práticas fotográficas que explicitam condições múltiplas da fotografia. A autora polonesa Jeannene Przyblyski (2001) descreve por exemplo a prática das fotografias reencenadas de eventos históricos no século XIX. A autora conta como por volta de 1870 a reencenação dominou os registros dos acontecimentos ligados ao episódio da comuna de Paris. Como nas fotografias da Salpêtrière tratava-se aí também de uma série de ambigüidades mobilizadas em torno do visível no seio do fazer fotográfico. O recurso da reencenação surgia a partir da impossibilidade técnica da fotografia de então em registrar de forma instantânea. Se o real não podia ser apreendido com toda sua força no momento e no calor de seu dar-se histórico, a solução era tentar repeti-lo, simulá-lo em função de seu registro fotográfico. Como Przyblyski destaca, tal prática não era problematizada à época, uma vez que a simples possibilidade de extrair imagens do real (ao invés de recorrer à ilustração por meio de desenhos) era já, em certa medida, a garantia da apreensão desse evento. Nesse sentido, a reencenação não constituía problema apesar de recorrer a um forte componente de simulação, e seu valor documental relacionava-se a uma crença no referente, ancorava-se no fato histórico que as imagens condensavam, reproduziam e veiculavam enquanto informação. Uma leitura contemporânea destas práticas certamente admitiria esta dimensão como essencial e fundadora do próprio evento na medida em que criava, organizava, selecionava e difundia imagens encenadas para a história. O que chama atenção, no entanto, é o modo como neste agenciamento da fotografia com a história imagens e

acontecimentos legitimavam-se e eram legitimados simultaneamente, na medida em que se remontava cenas a partir de relatos ou ilustrações de fatos históricos.

Não obstante será preciso notar como esta vontade de realismo enquanto ligação direta com o mundo dos fatos associada à fotografia desde seus primeiros anos, embora majoritária, não resume estritamente todos os seus usos, mesmo no contexto do século XIX. Além da imagem estereoscópica e dos panoramas fotográficos para fins de divertimento público, uma vertente todavia marginal da produção, sobretudo britânica, explorou desde cedo temas anacrônicos ao próprio momento histórico de realização fotográfica. A partir da década de 1840 fotógrafos ingleses já mobilizavam temas literários, religiosos, históricos ou de gênero em suas imagens. Nesses casos não se tratava de reencenações de eventos históricos, mas de verdadeiras cenas de fábulas e mitos, montadas especialmente para serem fotografadas. De acordo com o teórico e historiador da arte Quentin Bajac (1999) tratava-se de fotografias,

inspiradas na prática dos *tableaux vivants* e das *charades*, muito em voga na época, as fantasias fotográficas partilham um mesmo gosto pela narração e pela ficção, bem como fontes de inspiração comuns: o mundo medieval das lendas do Rei Artur, aquele de Walter Scott e Shakespeare, como a pintura pré-rafaelita. Por sua audácia, seu gosto pela fantasia e pelo transvertir, sua vontade de utilizar a fotografia para dar corpo às ficções, essas imagens bem evocam hoje as abordagens da fotografia contemporânea em torno do jogo e da *mise-en-scène*.⁴⁵

Muitos trabalhos mereceriam destaque nesta linha genealógica das imagens encenadas que parece anteceder e criar todo um campo de diálogo com a prática artística contemporânea de Sanguinetti. No entanto, a mais significativa delas parece ser a herança da produção de Julia Margaret Cameron, uma referência incontornável no que diz respeito a esta vertente da fotografia. Fotógrafa no período vitoriano, Cameron começa a fotografar tardiamente, ao ganhar uma câmera de presente de sua filha em 1863, aos 48 anos de idade. Ela transforma então o galinheiro de sua propriedade em estúdio fotográfico e passa a contar com um grupo de modelos dedicados: seus amigos, conhecidos, além de seus empregados. Ao criar uma linguagem própria e um estilo característico, a fotógrafa constrói padrões muito particulares de intimidade e de interpretação do real, marcados por uma intensa carga íntima e pelo despojamento gestual dos modelos. Cameron escolhia o figurino, a pose, a luz e o foco que melhor lhe parecessem compor com seus modelos e resultassem em imagens fotográficas descritas por ela mesma tal como pinturas a óleo.

⁴⁵ Retirado de http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/tableaux-vivants-fantaisies-photographiques-victoriennes-1840-1880-6739.html?tx_ttnews%5Bwords%5D=tableaux%20vivants&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=94137a76b1 em 20/01/2014

À época seu audacioso uso do efeito *flo* provocou críticas de que lhe faltariam recursos técnicos. A postura de Cameron em relação a tais questões fazia, no entanto, lembrar o discurso estético do documental imaginário contemporâneo. De maneira ousada ela se perguntava sobre “o que é o foco e quem tem o direito de dizer que foco é o foco legítimo”⁴⁶. A declaração de Emily Tennyson, vizinha de Julia e esposa do escritor Alfred Tennyson também aponta para esta mesma independência artística: “a senhora Cameron está fazendo inúmeras Madonnas, “May Queens”⁴⁷, ‘Foolish Virgins and Wise Virgins’⁴⁸ e não sei o que mais (...). É realmente maravilhoso como ela põe seu espírito nas pessoas”⁴⁹.

Neste ponto parece importante notar a relação doméstica que permeava a tomada de suas fotografias e que permitia à fotógrafa e dona da casa que usasse a figura de seus empregados, familiares e convidados como bem entendesse. Ela os abordava visualmente como personagens que lhe inspirassem, ao invés de fazer registros de suas próprias identidades. Como destaca Teresa Bastos (2007), à diferença de retratistas como Félix Nadar, mestre da intimidade no retrato, Cameron “arranca” de seus modelos “as nobres atitudes de acordo com sua própria escolha” (2007, p.100). Entre retratos e alegorias ilustrativas Cameron consegue belíssimas e potentes imagens às custas dessa cooptação de seus modelos.

Apesar da beleza das imagens a parte de seu trabalho que corresponde às alegorias ilustrativas foi e continua sendo ainda hoje rejeitada pela crítica, que frequentemente a definiu como obra de mal gosto que teria “envelhecido mal”. Nessas imagens, assim como em seus retratos, fica clara sua forte influência Pré-Raphaelita⁵⁰, identificável na iluminação difusa, nas poses languidas e nos olhares distantes que ela busca retratar. Outro traço característico é a persistência de um ligeiro movimento dos corpos, resultante não somente dos longíssimos tempos de exposição como também de uma intenção estética da artista.

O conjunto mais conhecido de alegorias ilustrativas de Cameron é composto pelas fotos de *Os Idílios do Rei* (1859), livro de poemas narrativos de Lord Alfred Tennyson. O autor pediria a sua amiga para ilustrar com fotografias o livro sobre a saga do Rei Arthur. Buscando simular pinturas a óleo da época, Cameron escreve que suas aspirações eram: “enobrecer a fotografia e para ela garantir o caráter e os usos de *high art* combinando o real e

⁴⁶ “What is focus and who has the right to say what focus is the legitimate focus?” Letter to Sir John Herschel, 31 December, 1864, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London. Tradução nossa.

⁴⁷ Figura mitológica que personifica comumente a primavera ou o verão.

⁴⁸ Referência à Parábola das dez virgens do Evangelho de São Mateus

⁴⁹ “Mrs Cameron is making endless Madonnas and May Queens and Foolish Virgins and Wise Virgins I know not what besides. (...) It really is wonderful how she puts her spirit into people.” Tradução nossa.

⁵⁰ Irmandade pré-raphaelita foi um grupo artístico fundado na Inglaterra victoriana. Eles buscavam resgatar uma estética anterior àquela do academicismo inglês de orientação Renascentista.

o ideal sem nada sacrificar da verdade por meio de toda devoção possível à poesia e à beleza”⁵¹. A fotógrafa associava o real ao poético por meio das cenas míticas que produzia por meio da fotografia, de modo que suas imagens se aproximavam à prática dos *tableaux vivants*, difundidos como divertimento no século XIX onde atores imitavam plasticamente poses de quadros e estátuas conhecidos. Apesar desta proximidade com a prática dos *tableaux vivants* algumas das imagens de Cameron parecem, no entanto, fundar um gênero próprio, intermediário entre o retrato e a própria alegoria ilustrativa. São fotografias em *close up*, no estilo de retratos em que modelos – frequentemente vividos por mulheres – posam como personagens literários ou bíblicos. Nessas imagens o fundo negro ou abstrato não faz referência à história na qual se insere a personagem, mas a destaca em sua singularidade. A semelhança que essas fotografias buscariam promover não é aquela de um indivíduo, mas parece passar por uma imagem idealizada de uma personagem ou situação mitológica encarnada por meio dos atributos físicos de um modelo no mundo real.

É nesse sentido que o teatro dos *tableaux vivants* de Cameron (que Sanguinetti reapropria em certa medida) deixa a forma da estatuária e da pose e esbarra na performance, a partir de um sujeito que transita tanto pelo real e pelas formas da verossimilhança quanto pelo mundo do imaginário, apropriando-se dele. Diferentemente do que indica a teoria da imagem performada em Poivert, não há somente dois termos neste tipo de fotografia (a câmera e o espectador), mas existem também o modelo – enquanto sujeito e personagem(ns) de si – e a fotografia como processo de subjetivação coletiva por meio da fabulação. Além disso participa a figura de um autor que não necessariamente é aquele que performa a cena, confundindo-se no entanto com o próprio modelo por vezes – como acontece no caso de Cindy Sherman, por exemplo – e identificando-se por outras na figura de um fotógrafo que não aparece diretamente, mas somente enquanto presença organizadora ou propositora.

Não é portanto somente para o espectador que essa imagem conta algo, ela diz respeito ao momento de sua feitura e às múltiplas relações da memória e da imaginação implicadas nele. Ainda que de certa forma essas fotografias sejam teatralizadas, a performance neste tipo de imagem não se resume ao teatro, mas valoriza o momento da criação nos termos de uma expressão cênica. Assim destaca-se nela também um componente das artes plásticas, para o qual Cohen chama atenção em sua análise: a cena é ali percebida como desenvolvimento da arte plástica, como estática dos objetos, constituindo-se como arte

⁵¹ “(...) to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of high art by combining the real and ideal sacrificing nothing of truth by all possible devotion to poetry and beauty”. Tradução nossa. Disponível em <http://blogs.princeton.edu/graphicarts/2009/03/cameron.html> em 20/01/2014

híbrida no limite mesmo das artes cênicas e plásticas. “A performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte” (COHEN, 2002, p.38). Nesta convergência de arte e vida o caráter ensaiado do teatro, a idéia de um estranhamento que chame a atenção do público, tanto quanto o privilégio de uma estética da imagem construída cedem lugar ao espontâneo e ao natural sem que, no entanto, a performance se confunda necessariamente com uma abordagem realista. Como ainda aponta Cohen, “apesar de buscar o vivo, a aproximação entre vida e arte, ela se afasta de toda tentativa de representação do real. Todo movimento dito ‘realista’ é divergente das idéias (...) de reelaboração do real” (2002, p39.).



Trata-se de uma via em que a arte cênica é permeada pelas artes plásticas remetendo ao documental imaginário na medida em que não busca representar uma realidade, mas trabalhá-la por dentro, reelaborando-a. Este trabalho inclui o artista como sujeito e objeto da própria obra, e é essa a operação que permite destacar tanto Cameron quanto Sanguinetti enquanto presenças ativas em suas imagens. Se em Sanguinetti há o recurso adicional de uma subjetividade indireta livre que se funda como jogo entre ela e as meninas, em Cameron, mesmo que as nobres atitudes das modelos devam-se quase que somente à vontade da fotógrafa, o que suas fotografias capturam é menos o real do que um aqui e agora encenado, que cede às potências do falso no seio e por meio de personagens reais.

Em Cameron, por um lado, acolhe-se um espaço imaginário que em nada se confunde com seu momento histórico; já em Sanguinetti, por outro lado, existe uma provocação desse coeficiente de real na medida em que o tempo se faz visível e – ainda que de maneira

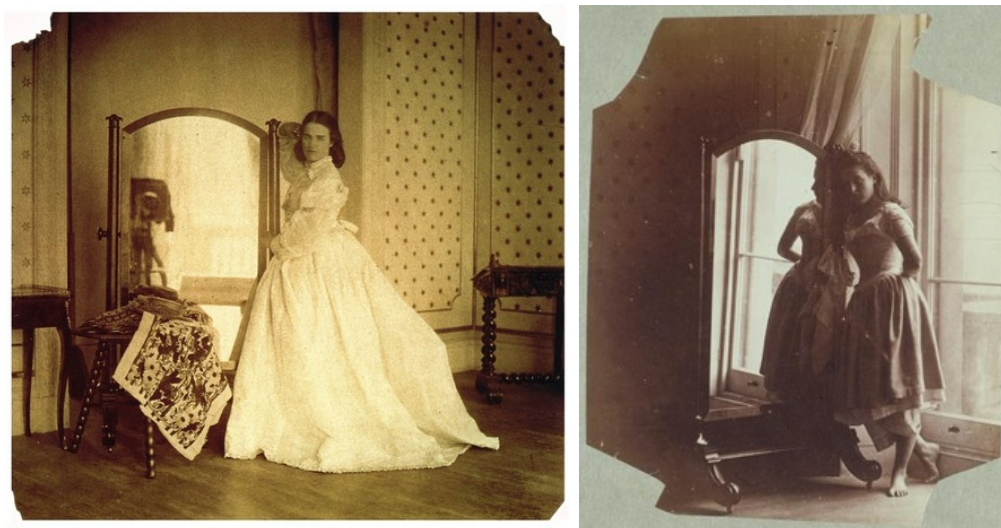
desordenada – as imagens mostram as meninas tornando-se mulheres ao longo do intervalo que compreende o trabalho. A performance própria destas últimas fotografias mistura a estrutura da *collage* (seu aspecto de montagem de diferentes elementos como forma de desvelamento do real, condensação e deslocamento de suas instâncias) com o discurso da *mise-en-scène*, sempre mediada pela ocasião da feitura de imagens fotográficas como processo coletivo de uma partilha. Combinam-se igualmente nesta prática o caráter espontâneo e a busca pela simbolização por meio do corpo. Nesse sentido não se trata precisamente da abordagem aristotélica de arte da mimese, mas de uma obra fragmentada, sem começo meio e fim, onde uma ambigüidade primordial envolve simultaneamente a figura do modelo e da personagem que ele “representa” constituindo uma multifragmentação em diversos níveis de máscaras.

4.5 A FOTOGRAFIA VICTORIANA: RECURSOS E ILUSÃO NAS IMAGENS DO FEMININO

Além de Cameron algumas outras mulheres que trabalharam como fotógrafas no contexto da Inglaterra victoriana parecem ter influência direta sobre a prática fotográfica de Sanguinetti. Lady Clementina Hawarden é certamente uma delas, realizando retratos de suas filhas adolescentes muitas vezes tidos como provocativos para os padrões da época. Suas imagens parecem ligadas às de Sanguinetti por um tênue fio hereditário: considerando seu contexto histórico-social é preciso notar que Hawarden traça um percurso um tanto autêntico na fotografia. Ela começa por imagens que abordavam a sexualidade latente nos corpos jovens de suas filhas e passa a vesti-las como personagens de histórias míticas ou do passado histórico, enveredando por uma certa subversão da própria prática fotográfica que fazia uso de situações de fantasia e ficção, próxima também à prática de Julia Cameron.

Na medida em que adotam sempre algo da encenação como recurso, as fotografias de Clementina Hawarden também remetem em alguma medida às experiências de *mise-en-scène* descritas por Przyblyski (ainda que não se relacionem a nenhum acontecimento histórico que as legitime), além das já observadas mitologias de Cameron e fabulações de outros espaços, tempos e identidades que Sanguinetti desenvolve. No entanto, o que mais parece chamar atenção em suas fotografias é o aspecto intimista que as acompanha. Suas imagens, realizadas no âmbito doméstico, se estabelecem de maneira muito diferente do que ocorre em Cameron caracterizando-se muito mais do que aquelas como fotografias do tédio. Nesta época, cabe lembrar, a fotografia feita por mulheres era rara, e quando existia circunscrevia-se sobretudo

ao ambiente familiar, enquanto os homens fotógrafos partiam em aventuras aos locais longínquos na expectativa de registros do desconhecido. Além daquilo que estava disponível à fotografia da época no plano técnico, as fotografias de Hawarden precisam portanto explorar os recursos disponíveis à sua condição de fotógrafa mulher. Ela busca explorar os elementos domésticos, a casa, as filhas como modelos na construção de sua intrigante obra. O uso freqüente de espelhos em suas imagens parece servir primeiramente a uma questão de economia, de gestão dos seus poucos elementos de apoio técnico, buscando aproveitar ao máximo a luz natural do dia que entrava pela janela dos cômodos e interiores em que trabalhava. Suas imagens não tentam esconder como uma certa precariedade imposta pelas condições históricas em que trabalha é transformada em estilo e, talvez por isso, o recurso da *mise-en-scène* aparece com toda sua força. Hawarden parece não se importar com a evidência das condições de feitura de suas imagens e é o campo alargado da composição o que entra em jogo de modo que suas fotografias convocam possibilidades de invenção diante da imagem fotográfica, objetivada pela câmera.



Daí a imagem da câmera refletida no espelho, por exemplo, e também alguns efeitos de impacto visual incomum, sobretudo aos padrões da época, como a duplicação de suas modelos. Seus cenários domésticos são compostos em larga medida de elementos similares aos dos estúdios que, na mesma época, usavam objetos cenográficos para tornarem íntimos e familiares os ambientes padrão dos estúdios em que os modelos eram retratados de praxe. As formas de semelhança moral das *cartes de visite à la Disdéri*⁵² em nada correspondem aos traços das modelos de Hawarden, no entanto. Estas não mobilizam afetos de ordem moral

⁵² Para mais sobre a semelhança moral, ver BASTOS, 2007.

mas, sim um mistério que pode ser entendido como enigma próprio do feminino. Sempre algo improvisados, os retratos de Hawarden evocam alguns aspectos em comum com as imagens de Guille e Belinda. No que diz respeito a este ponto, ambas as fotógrafas trabalharam um certo florescer adolescente colocado em relação ao ambiente doméstico, colocam a aparente neutralidade de estúdio de lado procurando lidar também com os recursos possíveis e as restrições implicadas nesta escolha. O espaço, mais ou menos circunscrito em cada um dos casos, se presta assim a uma forma de exploração intensiva, de maneira bastante diferente do que ocorre numa fotografia que propunha uma exploração extensiva dos novos espaços, dos horizontes e dos territórios virgens ou desconhecidos do século XIX, realizada em sua maioria por fotógrafos homens. Explorar a imagem nos termos de fotógrafas domésticas como Cameron, Hawarden e Sanguinetti é algo que se dá em função da construção de uma intimidade, como fruto de uma duração estendida num espaço mais ou menos finito.

Trata-se de um devir menor da fotografia, que não busca ser grandioso embora constitua nesta busca novas linguagens fotográficas dentro da linguagem maior da fotografia. Se para Cameron o antigo galinheiro fazia as vezes de casa de vidro e improvisava um estúdio, Hawarden e Sanguinetti irão por sua vez explorar os menores recursos do espaço imediato da casa ou do campo que as envolvem respectivamente: buscarão usá-lo da melhor maneira, adaptando-os a suas necessidades fotográficas. Sanguinetti, não opta pelo uso dos espelhos de Hawarden, alternativamente, escolhe fazer suas imagens durante o dia e ao ar livre, enquanto não falta luz natural. Os corpos das modelos, embora frágeis, adolescentes e em sua condição social algo marginal, delimitados em certos contextos histórico-sociais pelo gênero antes de mais nada, são capazes de múltiplos usos que lhes conferem potências por meio da imaginação. Trata-se de imagens em que o corpo é explorado como recurso fundamental de potencialidade quase infinita: o corpo é recurso no sentido de que constitui desde sempre uma imagem e que pode sempre prestar-se à imagem fotográfica e fazer barreira ou constituir alternativa à continuidade orgânica com o mundo. As fotografias de Cameron e, especialmente aquelas de Hawarden e de Sanguinetti, apóiam-se sobre uma ambigüidade do feminino: situam-se entre o discurso social que busca defini-las pela fragilidade e uma forma discreta e torcida de poder.

Sua potência de invenção surge paradoxalmente diante de um discurso social que as quer frágeis. Nesse sentido elas parecem funcionar como personagens orientadas pelos contos de Sherazade, a narradora mítica das *Mil e uma Noites* que precisa contar histórias a cada noite interrompendo-as perto de seu desfecho para garantir sua sobrevivência no dia seguinte. A fabulação desta heroína acontece por meio de uma performance narrativa que em vista das

circunstâncias precisa ser constantemente interrompida e fragmentária. Para entreter o rei que a ameaça de morte, sua fabulação se dá como condição de vida, é uma maneira de impor sua sobrevivência diante desse outro radicalmente oposto. Em *Lady Hawarden*, no entanto, o exercício de fabulação não acontece a partir da ameaça, ele se faz necessário como forma de sobrevivência diante da solidão, da ausência de um outro que não habita a casa durante o dia porque pode engajar-se no mundo que acontece ao longe. A performance dos corpos dessas habitantes entediadas que permanecem em casa fazem o mundo de verdade atrás da janela perder em importância enquanto, resguardada pelo privado, a intimidade se desenrola nas poses e no duplos que se formam diante do espelho no interior doméstico.

Em contraposição às histórias de *Sherazade*, as três fotógrafas performam suas imagens à luz do dia e se servem das narrativas fragmentárias não pelo uso de palavras mas encarnadas nos corpos jovens, femininos e em transição de suas modelos. Sejam diurnas ou noturnas, suas formas marginais de contar partilham de um mesmo caráter onírico. Nelas é notável uma maneira graciosa e inventiva de narrar: privilegia-se mais o caráter fragmentado e cotidiano das histórias do que a novidade dos acontecimentos narrados. Tal como em *Sherazade* a fabulação se dá por meio de uma narrativa sem fim que, incompleta, ao longo de sua duração, salva quem a narra da morte, do tédio ou da ameaça de um eu que permanece sempre o mesmo. Um “eu” falsário que se desdobra em “outro” por meio de narrativas simulantes aparece, em maior ou menor grau, como elemento comum que parece refletir algo próprio do feminino em todos esses casos. À diferença das experiências estéticas de suas colegas, em *Sanguinetti* o motor que leva à invenção de novas identidades já não é ativado mais nem em face de uma potência ameaçadora, nem da ausência ressentida no vazio de uma casa onde só resta criar duplos no espelho. Nas fotos que *Alessandra Sanguinetti* faz de *Guille* e *Belinda* – com *Guille* e *Belinda* – a força que as impele não é aquela de um outro exterior, mas confunde-se com uma brincadeira que explora potencialidades dessas identidades em formação, como devires das personagens.

Talvez justamente por se tratar de um jogo, de uma atividade lúdica envolvendo duas crianças, as três consigam estabelecer facilmente essa condição própria da performance de assumir outros lugares. As personagens experienciariam assim o caminho reverso ao que *Benjamin* (2002) identificou como um processo geral e crescente de “plastificação” dos brinquedos e do abafamento do poder criador infantil que *Roland Barthes* (1980) apontou no capitalismo industrial. Este último criticou os brinquedos industrializados, que já vêm prontos e acabados, diante dos quais “a criança só pode assumir o papel proprietário, do utente, e nunca o do criador; ela não inventa o mundo, utiliza-o: os adultos preparam-lhe gestos sem

aventura, sem espanto e sem alegria” (BARTHES, 1980, p. 41). Alternativamente a este modo moderno de brincar, as sugestões de Sanguinetti às performances de Guille e Belinda não impõem um mundo acabado. Pelo contrario, elas abrem possibilidades, convocam o jogo como zona de indiferenciação entre o mundo e as experiências pessoais da fotógrafa, aquele das meninas e um universo maior que é coletivo. Este movimento também poderia ser descrito nos termos de um mundo adulto e de um mundo infantil que se encontram para formar imagens e realidade entrecortadas de subjetividade indireta livre.

A performance enquanto fabulação é o meio através do qual as sugestões da fotógrafa e os sonhos das meninas entram em uma sintonia indiscernível. Suas criações coletivas parecem abordar tanto o excesso ameaçador quanto a falta melancólica que rondam o feminino enquanto alteridade sem que os riscos de cada uma dessas realidade jamais precise se atualizar. O jogo se estabelece como combustível de apropriação para virtualidades, e as meninas performam em seus próprios corpos ameaças e ausências compartilhadas coletivamente, fabulam sobre o outro, a respeito e a despeito deste outro, apropriam-se, finalmente elas próprias deste outro simulando sua presença uma vez que ela já não assombra o plano imediato do real mas surge por meio do recurso da brincadeira, habita um plano que é sempre imaginário.



4.6 O FEMININO E O OUTRO: OFÉLIA E O IMAGINÁRIO DA LOUCURA

Até este ponto o percurso deste capítulo evocou imagens de mulheres transformando-se em outros, assumindo devires-mundo em performances que aconteciam dentro de ambientes domésticos: jovens púberes pondo seus próprios corpos como recurso no centro de uma sexualidade experimental e provocativa permeado a todo momento questões coletivas e dos lugares sociais reservados a elas. Frente ao saber médico ou diante do jogo mais livre que Sanguinetti propõe, tanto os documentos da histeria que mostram Augustine *vedete* da Salpêtrière quanto os registros posados e encenados das filhas de Clementina Hawarden parecem problematizar a mulher como imagem por meio de determinados procedimentos e práticas estéticas. Nestes encontros da fotografia com personagens reais a opacidade das condições de registro chama atenção para uma abordagem documental necessariamente ambígua, sempre imaginária. Também parece significativa a forma como dentre estas práticas fotográficas centradas na figura feminina ao fabular desponte uma imagem recorrente, a da jovem languida e melancólica que caracteriza a figura da Ofélia, personagem do drama Hamlet do autor inglês William Shakespeare.

A figura da Ofélia é comum tanto ao trabalho de Cameron quanto ao de Sanguinetti, e poderia evocar muitos correspondentes nas imagens de Hawarden. Ofélia, uma das raras personagens femininas do texto de Hamlet, é uma nobre dinamarquesa. No início do drama a personagem é identificada como noiva do protagonista que dá nome à peça, filha do personagem Polonius e irmã de Laertes. A bela Ofélia tem, no entanto, um final bastante infeliz: enlouquece em função da rejeição de Hamlet e da morte de seu pai e acaba morrendo afogada num riacho sob a suspeita de suicídio, ato que embora nunca seja comprovado, fica fortemente sugerido na fala das personagens. Durante o período de loucura que antecede sua morte, Ofélia passa a comunicar-se por meio de rimas e enigmas, além de evocar diferentes canções sobre a perda da virgindade e sobre o tema da morte. Em sua última aparição na peça logo antes do momento em que se anuncia sua morte Ofélia presenteia as outras personagens com flores selvagens e em troca recebe ramos de arruda de Hamlet.

A pesquisadora norte-americana Elaine Showalter (1985) esclarece alguns aspectos simbólicos da mitologia em torno da Ofélia que parecem pertinentes também para a interpretação de suas aparições no contexto da produção fotográfica associada a essas práticas documental imaginárias especialmente atentas às questões do feminino. Showalter aponta

como o gesto de oferecer flores selvagens à corte sugere um defloramento simbólico. Paralelamente, a autora observa as características pelas quais a arruda (planta que a personagem recebe do protagonista) é mais conhecida: uma planta associada ao arrependimento e altamente conhecida por suas propriedades abortivas. Finalmente Showalter destaca como o afogamento duvidoso também diria respeito a algo do próprio mistério feminino. Mais do que isto, a pesquisadora chama atenção para uma diferenciação entre a loucura de Hamlet e aquela de sua noiva Ofélia: enquanto a melancolia dele aparece associada ao intelecto e à própria noção de justiça, Ofélia sofreria de *erotomania*, doença ligada às particularidades biológicas femininas e cujos sintomas seriam de ordem emocional.

Showalter sublinha, principalmente a forma como a mitologia em torno da Ofélia é delineado e delinea todo um discurso sobre a loucura feminina. Os efeitos desse discurso seriam notáveis também nas intérpretes da personagem nos palcos de teatro. Se na época de Shakespeare as personagens femininas eram comumente interpretadas por homens no teatro, em torno de 1660, com a difusão de atrizes mulheres, passa a haver com frequência uma superposição entre a identidade das atrizes que interpretavam a Ofélia e as características próprias ao papel, indicando o modo como, não por acaso, “as atrizes mais celebradas que interpretaram Ofélia foram aquelas associadas a rumores de decepções amorosas” (SHOWALTER, 1985, p.80). No que diz respeito a esta interessante observação seria ainda possível notar como a superposição entre a identidade pessoal das atrizes que interpretavam a Ofélia e as características particulares da personagem faz lembrar um aspecto da performance destacado por Cohen: o funcionamento por *collage* da performance.

Nesta modalidade artística há uma carga de representação (no sentido de simbolização) que é feita em cima de si, indiferenciando determinados aspectos do performer e da personagem responsável por diferentes níveis de máscaras num processo de atuação “semelhante ao dos índios que se ‘pintam’ para ir à guerra ou às cerimônias religiosas” (COHEN, 2002, p.58). A performance poderia ser definida – ao menos onde se confundem estes níveis da própria interpretação e também das esferas real e social – como algo, em certa medida, encenado. A indiscernibilidade entre o ator (ou performer) e a personagem aponta para a performance enquanto prática relacionada a um ato em que ética e estética se encontram e se confundem. É a introdução do elemento artístico que vai possibilitar leituras alternativas dos acontecimentos da vida separando essas duas esferas que, caso contrário, poderiam confundir-se como discurso de verdade como no caso de Hugh Welch Diamond, médico alienista e fotógrafo no final do século XIX que adornava suas pacientes com as folhas e guirlandas da Ofélia para criar imagens da loucura sobre as bases da fisiognomia.

Anteriores à iconografia da Salpêtrière, as Ofélias de Diamond mesmo parecendo exageradamente manipuladas aos olhos contemporâneos inspiram interessantes reflexões a propósito do documental imaginário na medida em que repousam duplamente sobre a imagem. Se por um lado tratava-se da tentativa de construção de um perfil documental da loucura, por outro lado essa tentativa se constituía ao associar uma condição mental atribuída a determinadas mulheres pelo saber médico à mitologia em torno da personagem de Hamlet, famosa por seus atributos de louca, suicida e maníaca sexual. Showalter (1985) comenta que “quando as mulheres não se atiravam elas mesmas de propósito em estados como os de Ofélia, diretores de hospícios, armados com a nova tecnologia da fotografia, impunham vestes, gestos, adereços e expressões de Ofélia sobre elas” (p.X). Se em Diamond a tentativa de representação da loucura se fazia para além da fisiognomonia, recorrendo à imagem mitológica da Ofélia, a iconografia fotográfica da Salpêtrière se compunha de imagens que não se diferenciavam inteiramente das fotos de Diamond. É como se, sem as folhas nem as guirlandas de Ofélia, os procedimentos da Salpêtrière buscassem isolar figuras da loucura sem evidenciar – ou mesmo perceber, diante da vontade das ciências e medicina moderna de objetividade – a maneira como se produzia afetos na mesma medida da produção de saberes.

A partir de uma outra esfera de relações entre a imagem e o real avizinham-se os documentos da loucura da Salpêtrière, aqueles produzidos por Diamond, as Ofélias de Cameron e de Sanguinetti, as misteriosas figuras de branco de Hawarden e as intérpretes da Ofélia conhecidas por sua loucura. Mais do que uma imagem mitológica imposta para formar um gênero de documento veiculando a verdade autenticada pelo saber médico, trata-se de reconhecer em todas essas práticas um território comum que é o da performance, um jogo de fotógrafos e modelos em sua espessura, como meio termo ligando documental e imaginário.

4.7 O MUSEU IMAGINÁRIO E A PERFORMANCE COMO APROPRIAÇÃO: FORMAS DE ENUNCIAR O NÃO DITO

Se como explica Morin o imaginário conjuga imagem e imaginação, a tentativa de demarcar um gênero documental imaginário não poderia deixar de evocar a noção formulada por André Malraux (1947) de *museu imaginário*. A idéia de museu imaginário relaciona-se com o tema do documental imaginário na medida em que destaca a superação das fronteiras espaço-temporais na arte: trata-se de um conceito próximo à tradição de pensamento do teórico alemão Aby Warburg que formulou o estudo das imagens nos termos de uma

*Kulturwissenschaft*⁵³ que buscava sobretudo identificar a sobrevivência das *Pathosformeln*⁵⁴ nas imagens através da história. Se Warburg estava interessado na condição das imagens em geral como meio através do qual sobreviviam forças inconscientes habitando invariavelmente todos os tipos de imagens (reinterpretadas em seus significados ao longo dos anos), Malraux relaciona seu museu imaginário especialmente ao processo de difusão das técnicas da reprodutibilidade técnica⁵⁵. Para o autor o museu, antes de ser um lugar físico, aparece como um espaço imaginário que habita o inconsciente e remete ao privilégio do homem moderno em estabelecer diálogos e relações por conhecer uma série de obras que antes permaneceriam distantes no espaço e no tempo. Não mais um lugar físico nem tampouco de relações físicas, mas de algo que se concebe mentalmente: “o museu imaginário é necessariamente um lugar mental. Não o habitamos, ele nos habita” (MALRAUX, 1947, p. 123).

A reflexão de Malraux pode conduzir a considerações interessantes se aproximada a algumas das questões que investigamos até aqui. A questão da performance dos corpos, vista a partir da perspectiva de um museu imaginário que já habita os sujeitos independentemente das coordenadas que o definem em determinado tempo e espaço talvez permita abordar a questão da fabulação nos personagens reais por um viés especial. Como Bergson mostrou, o corpo é capaz de experimentar variadas organizações de si e da matéria quando, por meio da inteligência, entra num esquema da matéria e escapa à duração. Ao analisar os filmes de Jean Rouch e Pierre Perrault Deleuze indica como o acesso a duração é novamente permitido ao homem quando este se dedica a abraçar as potências do falso. A performance como apropriação das formas provenientes de um museu imaginário que Sanguinetti trabalha em suas propostas visuais – e que a princípio parece tão distante do universo campesino de Guille e Belinda – parece ser uma forma de propor o falso ao jogo dos corpos e identidades.

No mesmo caminho de algumas das considerações de Benjamin a respeito das especificidades da reprodutibilidade técnica Malraux indica como, por meio das técnicas de reprodução, o homem tem acesso a um museu que passa a habitá-lo, um museu imaginário. Mas Sanguinetti dá uma volta a mais neste esquema, e torce a lógica da técnica explorando

⁵³ Em linhas gerais, uma ciência da cultura

⁵⁴ *Pathos formeln* são as fórmulas páticas que Warburg diagnosticou nas imagens. Essas fórmulas sobreviveriam nas imagens ao longo dos anos ainda que seus significados se alterassem.

⁵⁵ Não seria possível, no entanto, deixar de destacar o enorme peso que a fotografia representa no pensamento de Aby Warburg. Sua concepção de imagem seria inovadora na história da arte na medida em que o pensador não diferenciava pinturas originais de suas reproduções fotográficas, por exemplo. Isto se deve às próprias demandas de investigação da *kulturwissenschaft* como conceito para além da história da arte. As *pathos formeln* estariam presentes tanto nos originais quanto nas reproduções que Warburg colecionava e organizava no Atlas Mnemosyne montado em sua biblioteca. Como já indicou Didi-Huberman, a importância da fotografia em Warburg é tamanha que lhe permitiu criar toda uma história da arte a partir das imagens e não mais de textos.

sua potência imaginária: em seu trabalho a fotografia não só veicula imagens, como previu Malraux. A ocasião de suas fotografias evoca o museu imaginário não simplesmente na esfera mental, mas provoca-o do ponto de vista do corpo na medida em que se deixa tomar por suas inspirações. Dessa provocação resulta algo de novo que tira o museu imaginário da zona homogênea da técnica e da abstração, e mostra seu componente afetivo. Na medida em que nos habita, este museu imaginário desprovido de paredes também age sobre nós, suscitando novas formas de adesão que Sanguinetti irá explorar como esse componente imprevisto que desponta no seio dos efeitos da reprodutibilidade técnica.

Seria importante notar, entretanto, como tal imprevisto acontece de maneira diferente daquilo que Vilém Flusser (1985) já indicava em suas considerações em torno da “filosofia da caixa preta”, muito embora os resultados deste processo se aproxima, em muitos pontos, das proposições do filósofo. Para o autor, o programa técnico da câmera, sempre alheio à compreensão e às capacidades orgânicas humanas, faria de nós seus *funcionários* na medida em que nos põe a trabalhar em sua função e de acordo com sua própria lógica. A única maneira de contornar a posição funcionária seria criar novas formas de programação interferindo na própria lógica maquínica dos aparatos. Em Sanguinetti seria todavia possível dizer que há criação, ainda que o código do “aparelho câmera” não seja penetrado abrindo a “caixa preta” como Flusser previu. Os procedimentos de Sanguinetti implicam um desmonte da máquina fotográfica que se relaciona a novas formas de criar verdades a partir de seus usos e programas padrão. O que se quebra, no entanto, é a máquina humana como funcionamento unívoco: este processo artístico exige a quebra das identidades propondo atravessá-las pela potência do fotografar, e isso não somente no sentido reflexivo que é a base da teoria documental em que a câmera percebida pelas personagens influencia sua *mise-en-scène*⁵⁶. A quebra da máquina fotográfica (da máquina documental e positivista que ronda a fotografia como um fantasma) depende da possibilidade de atualização do museu imaginário que atravessa a todos e que se faz visível por meio da performance dos corpos de Guille e Belinda.

Mais do que nunca o comentário de Benjamin que aponta como “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1996, p.180) assume todos os seus sentidos. É a lógica da artificialidade como potência que é privilegiada quando Guille e Belinda assumem o papel de Ofélias ao brincar com Sanguinetti: não se trata da decadência da aura por ocasião da cópia e nem mesmo da impossibilidade do original. Uma

⁵⁶ Afinal, como coloca Comoli (2008) esta é já “uma preocupação moderna: a consciência do próprio devir-imagem”

orientação em função da reprodutibilidade técnica, no caso dessas fotografias, parte de suas possibilidades de difusão em direção à performance não como repetição, mas como forma de criar algo novo. A potência do museu imaginário que habita o homem assume suas formas no real, encarnada em personagens reais, indiferenciando-se da vida para permitir outras leituras. Vale ressaltar como neste contexto de invenção a noção de performance associada à fotografia se diferencia mais do que nunca da prática dos *tableaux vivants*. Não se trata simplesmente de uma forma de veicular as imagens ou de um teatro como espetáculo de divertimento trazendo determinado conteúdo ao espectador. Trata-se aqui da apropriação do mundo enquanto imagem por meio do jogo de fazer de si mesmo um outro. Este jogo tem, no entanto, consequências no real: por meio dele alarga-se a concepção do sujeito, que passa a abranger as possibilidades do corpo atravessado de potências inorgânicas, o corpo sem órgãos de que fala Deleuze, um corpo alimentado de imagens.



Uma vez que as brincadeiras de Guille e Belinda não se resumem a referências de sua cultura local mas acessam todo um mundo de imagens disponíveis para serem encarnadas como identidades provisórias, intensifica-se a potência deste museu sem paredes. As identidades que assumem provisoriamente são desterritorializadas, não garantem a Guille e Belinda mais autoridade sobre a imagem em que aparecem performando a tradição *gaucha* do que sobre aquela em que aparecem vestidas de Ofélias. As performances/imagens que resultam de seu jogo com Sanguinetti não se conectam a suas lembranças reais, nem a respostas aos estímulos da percepção, elas estão repletas de signos imateriais, arrancados do museu imaginário tanto quanto de sua organicidade com o mundo. Sem nunca alcançar

qualquer completude mas selecionando fragmentos para serem apropriados transitoriamente, este jogo de performances é menos um instrumento efetivo do que a atualização de uma potência. Remete ao imaginário ao conjugar imagem e imaginação. Aqui o programa técnico da câmera e sua associação histórica à objetividade já não importam tanto quanto o processo de habitar as lacunas do museu imaginário e aquelas do ser. Para que isso possa acontecer ocorre uma ruptura com as duas frentes do tempo orgânico. Neste ponto esbarramos novamente com a teoria deleuziana da imagem-tempo documental: na ruptura com a temporalidade que apresenta o sujeito como hábito e com aquela em que a natureza faz o tempo presente passar atualizando somente uma de suas múltiplas dimensões virtuais possíveis. A performance engendra a atualização de imagens virtuais múltiplas originando-se em grande medida nos “arquivos do museu imaginário”. Seria ainda preciso notar que, como fotografias, elas também juntam-se a ele. Trata-se de imagens que vem do espaço abstrato e coletivo do museu imaginário e migram para a esfera concreta de vidas permeadas também coletivamente pela arte – na proposta do jogo, nas sugestões da fotógrafa e, principalmente, na performance das meninas.

A partir deste ponto essas imagens não mais diferenciam-se da própria vida, não mais podem dela subtrair-se, ainda que também pertençam, e em igual medida, ao museu imaginário. Essas fotografias trabalham com a imaginação na medida em que se voltam ao acervo do museu imaginário e, enquanto potência torcem a técnica, forçam seu retorno à esfera humana assumindo na “vida real” formas ao mesmo tempo tributárias e independentes dele. Se a crítica de Baudelaire à fotografia ia no sentido de que a cada vez “(...) o pintor torna-se mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê” (BAUDELAIRE, *apud* BASTOS, 2007, p.91), hoje, alternativamente, cada vez mais o fotógrafo povoa suas imagens de sonho, a despeito dos meios mecânicos que utiliza. Neste sentido as imagens de Sanguinetti deixam a representação por meio dos objetos cotidianos flagrados em seu uso real e interpretados no nível de seus significados e passam à performance, privilegiando aspectos imateriais onde os corpos das personagens podem significar em si, apropriando e inventando formas. É este o movimento que o espectador pode acompanhar na narrativa do livro proposto pela fotógrafa a partir da imagem em que os noivos e os numerosos bichos de pelúcia dividem o quarto com Guille e Belinda. Remetendo a objetos prontos e já acabados, a brincadeira é uma espécie de treinamento para a vida adulta onde se definem lugares sociais e interesses de gênero. Sanguinetti propõe uma outra direção quando deixa os objetos – eles não mais se oferecem como pistas para interpretação: a partir de então serão os corpos de Guille e Belinda os recursos de suas imagens. Assim o corpo assume formas que não originalmente as suas e

as identidades devem outras. A apropriação do museu imaginário desconecta o corpo de seu uso utilitário e liga as imagens de Guille e Belinda como indivíduos em seu aspecto mais pessoal ao impessoal do museu e das formas que ele permite colocar fora do tempo, à inorganicidade de suas formas de transmissão, destacando como invariavelmente tais formas atravessam o humano. Não é mais a organicidade nem a subjetividade de Guille e de Belinda o que está em questão, mas o atravessamento das imagens como potência humana incontornável: “je est un autre” é a formulação que advém daí⁵⁷.

Se a fotografia sempre ficciona sobre o real (tal como o cinema), o trabalho de Sanguinetti parece insistir na oposição à replicação do real buscando reinventá-lo para marcar uma potência falsificadora, assim como fazem Rouch e Perrault. Nestas fotografias a via da falsificação não é aleatória, a fabulação das personagens convoca o acervo do museu imaginário, revisitando-o por meio da performance privilegiando imagens fotográficas ao invés de qualquer outra forma estética⁵⁸. O recurso à performance das formas abstratas do museu imaginário parece ser a maneira da fotografia lançar-se à potência do inorgânico, assumindo uma narrativa que se coloque como alternativa ao regime de veracidade normalmente associado a ela (distante também da forma específica como o cinema o faz, apoiado, principalmente no uso da voz e das palavras⁵⁹) e abordando a fabulação em seu aspecto estritamente visível. Convoca-se uma herança comum e virtual que, encarnada, se mescla a um determinado instante das vidas de Guille e Belinda e é documentada desta maneira. É também por meio deste recurso que o trabalho de Sanguinetti, embora continue sendo fotográfico, supera a instantaneidade e remete à duração: definindo o espaço de uma falsificação sobre o real e quebrando o discurso de verdade na medida em que recorre

⁵⁷ Como bem colocou Bastos (2014): “o ‘metamoforsear-se em imagem’ referido por Roland Barthes na *Câmera Clara* ao explicar a relação de fotógrafo e fotografado, vai ainda além do que o fotógrafo imagina de seu modelo, ou o que ele mesmo imagina de si”.

⁵⁸ Neste ponto parece interessante acrescentar que Sanguinetti também realizou vídeos com Guille e Belinda. Em entrevista ela declara que parte do improvisado que caracterizava este encontro frequentemente lhe impunha dúvidas quanto ao modo de registro da interação com as meninas, o que, inclusive contribui para a tese de um jogo de afetos que se estabelecia como possibilidade mesmo do um trabalho. A propósito disto, ela comenta: “Eu passava tempo com elas e comecei a, de fato, filmá-las – as filmando com uma velha câmera do jeito que eu filmaria em casa, sem qualquer ideia particular em mente. Então eu comecei a fotografá-las em cores, e então eu desenvolvi isso, e disse “oh talvez eu tenha alguma coisa aqui”. Mas na verdade quando eu as estava fotografando eu pensava estar perdendo tempo. Eu pensava que deveria estar trabalhando na série dos animais.” (entrevista com Sam Mirlesse, 2008). Essa produção em vídeo, no entanto, não tem o mesmo impacto visual das fotos, e nem obteve o sucesso destas, sendo imagens pouquíssimo veiculadas, difíceis de encontrar. Assim, a força das imagens de Guille e Belinda parece estar ligada justamente a um aspecto de imobilidade, que em si suscita formas alternativas de aproximação com o movimento que nesta altura do texto dizem respeito também a mobilização do museu imaginário.

⁵⁹ Como visto acima, a palavra é uma das principais formas destacadas por Deleuze na fabulação dos filmes “de real” que analisa. Mesmo antes da invenção do som direto os filmes de Rouch já fabulavam por meio de comentários em off das personagens sobre as imagens do filme.

ao arquivo infinito e fora do tempo do museu imaginário⁶⁰. Ao incorporar formas existentes ao mesmo tempo em que inventa um novo, a aproximação dessas performances com o museu imaginário importa menos nos termos de conservação de uma tradição do que naqueles de uma aventura. Isto porque *adventura*, particípio futuro ativo latino, ao definir o museu imaginário se refere àquilo que vai acontecer, ao que está “ainda e sempre em processo de enunciação” (SILVA, 2002, p.2). Caminhando lado a lado com a performance no trabalho de Sanguinetti, o museu imaginário constitui também a possibilidade de conjugar imagem e imaginação: as aventuras de Guille e Belinda e o enigmático significado de seus sonhos.

4.8 APROPRIAÇÃO DAS FIGURAS NO DOCUMENTÁRIO ENSAÍSTICO CONTEMPORÂNEO

Na medida em que algo próprio das meninas resiste, atravessando todas as interpretações e brincadeiras, as personagens crescem e tornam-se adultas. Suas identidades permeadas por tantas outras, chegam ao final do período retratado pelo ensaio compondo um trajeto cruzado por uma série de possíveis que fazem do tempo uma instância visível. O recurso do jogo que envolve Guille, Belinda e Sanguinetti – que, como vimos acima dele participa correspondendo a uma presença virtual – aponta para o contexto de uma *mise-en-scène* que não é feita em função do enquadramento, mas serve como ponto de contato entre as meninas e a fotógrafa, fundando o jogo de encenação que define as circunstâncias de feitura das imagens. Não parece haver causa e consequência neste jogo, pois é como se as performances fossem a razão da fotografia, ao mesmo tempo em que só existem a partir da ocasião em que Sanguinetti se faz presente para passar tempo com as meninas e fotografá-las. Resultam deste encontro imagens de uma brincadeira que são também as imagens de uma relação⁶¹. As questões em torno da participação do museu imaginário neste processo introduzem de maneira interessante uma problemática na qual as imagens circulam e tornam-se como que entidades virtuais, desterritorializadas e partilhadas amplamente a partir do encontro com as questões da reprodutibilidade técnica que marcam a natureza fotográfica. O pensamento em torno da performance nas imagens de Sanguinetti serve na medida em que coloca questões

⁶⁰ Interessante notar como nos vídeos em que Guille e Belinda performam situações para a câmera, o apelo às outras imagens dessa cadeia infinita parece dissolver-se, perder-se. Uma aposta possível seria associar esta questão à problemática do instante pregnante, sobre o qual não pretendo me deter.

⁶¹ O que aparece no discurso da fotógrafa nas ocasiões em que ela destaca um caráter improvisado, espontâneo, do trabalho: “não era uma decisão ‘ah, vou fazer um projeto sobre essas duas meninas’. Eu realmente só gostava de estar com elas.”. (entrevista com Sam Mirlesse, 2008. Disponível em: <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-interview-with-alessandra-sanguinetti/1669>)

para esses corpos - que passam a encarnar imagens desterritorializadas de maneira muito distinta do que acontecia na prática dos *tableaux vivants* – e desvelam um mundo de práticas contemporâneas relacionadas à fotografia e à performance ainda muito pouco estudado.

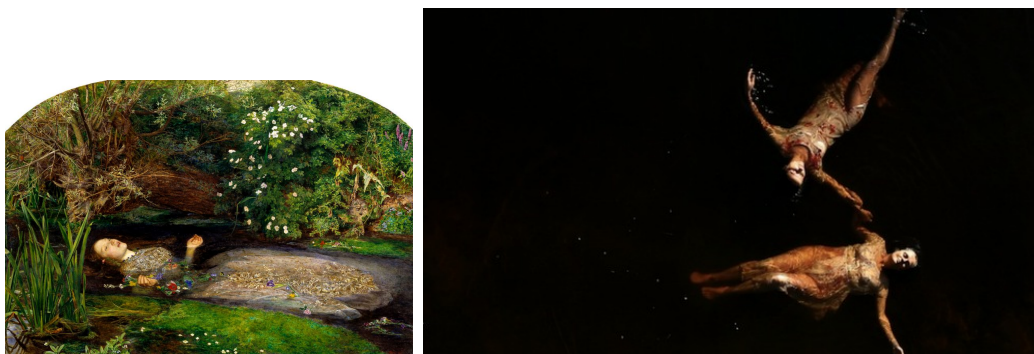
Nas páginas anteriores vimos como não se trata de atrizes interpretando papéis fechados no espaço ilusionista da ficção, mas de Guille e Belinda enquanto performers, apontando com seus corpos determinadas direções. Nesse sentido, resta sempre um coeficiente de real que envolve as personagens e suas performances e é reiterado pelas mudanças e continuidades sofridas por seus corpos ao longo dos anos em que elas se fazem fotografar. O conceito de performance define também uma zona característica que abarca aspectos de um eu e de um outro: Guille e Belinda são personagens reais que, abordadas a partir do documental, desempenham papéis múltiplos e fabulam a alteridade, tudo isto sem abandonar-se inteiramente à identificação com essas imagens, apropriando fragmentos delas enquanto deixam transbordar algo de si que denuncia a farsa própria do jogo.



Na imagem acima Guille e Belinda flutuam sobre as águas de um riacho. Cada uma delas porta elegantemente seu vestido estampado. Com flores nas mãos e de olhos fechados, as meninas parecem mortas. A imagem é uma clara referência à Ofélia de Shakespeare, vista acima como símbolo mitificado do feminino encarnado agora nos corpos de Guille e de Belinda. Assim como em tantas outras fotografias do ensaio, uma *artificialidade* que em nada se confunde com uma *mentira* faz da imagem um recurso onde o falso se torna potência. A imagem em que as meninas encarnam a Ofélia poderia provocar ainda uma reflexão em torno

de um importante nó que é articulado pelo conjunto do ensaio de Sanguinetti. Guille e Belinda (mesmo que provisoriamente) também são Ofélias, dão corpo à personagem na medida em que se apropriam de algo dela nas imagens de seus sonhos e, no limite, naquelas de suas próprias histórias: mais do que simplesmente evocarem a Ofélia como personagem abstrata e indeterminada, Guille e Belinda lhe dão corpo, performam suas próprias versões sob o olhar de Sanguinetti de maneira plasticamente semelhante à célebre imagem de John Everett Millais. Mas isto não é o bastante, pois quando o arquivo do museu imaginário é revolvido as meninas não performam *uma* Ofélia, mas *duas*: duplicam a personagem na imagem, fazendo uma composição senão inédita, ao menos inusitada. Torna-se então curioso notar como uma outra produção contemporânea recorre a uma imagem similar.

O filme *Elena* (2013) de Petra Costa também usa a imagem da mulher de vestido que flutua à deriva num rio, assim como fazia a personagem Ofélia ao ser encontrada morta. Despertando a mesma estranheza causada pela duplicação das Ofélias em Sanguinetti, no filme de Petra Costa a Ofélia também se duplica: em algumas destas imagens Petra não se encontra sozinha no rio, mas acompanhada de sua mãe, também de vestido, também à deriva. Em outras imagens o espectador assiste a uma replicação insistente da personagem. Mulheres de cabelos castanhos como os de Petra, os de sua mãe e os da própria Elena (personagem que o filme persegue em seus mistérios para sempre ocultos após seu suicídio) seguem na direção da correnteza com os olhos fechados. Mais do que partilharem a imagem da Ofélia duplicada (replicada tantas vezes no filme de Petra) Guille, Belinda e Sanguinetti parecem abordar por meio de seu ensaio fotográfico uma questão comum à de Costa da encenação e da performance.



Os dois trabalhos abordam paralelamente aspectos biográficos que misturam-se de maneira definitiva à performance dessas mulheres em níveis múltiplos, de modo que o caráter documentário de ambos os trabalhos assume frequentemente tons oníricos. Assim como o

ensaio de Sanguinetti, o filme de Costa parece abordar fundamentalmente algo do feminino, que se evidencia até mesmo pelos pouquíssimos homens que falam no filme ou acrescentando algo decisivo sobre a história. Parece então digno de nota que estes dois trabalhos de forte inclinação documental e performática recorram à imagem da Ofélia, a jovem personagem shakespeariana que segundo Showalter (1985) evoca o enigma do feminino por meio da sexualidade e de elementos como a incerteza e a dúvida, como se diante de mistérios tão grandes quanto os da feminilidade, por exemplo, o documental só pudesse ganhar contornos imaginários, especulativos, aproximados e afetivos.

4.9 CATEGORIAS DESORGANIZADAS: DOCUMENTÁRIO E POESIA

Do ponto de vista teórico, a classificação (todavia flexível) de Bill Nichols (2005) vista acima associaria o filme de Petra Costa ao gênero performático, tipo de documentário onde os aspectos estéticos e subjetivos seriam utilizados de modo livre e que se destacaria sobretudo pela participação do diretor e sua incorporação no filme. A flexibilidade das categorias apontadas pelo teórico, no entanto, poderia dar margem à identificação de aspectos do modo poético no filme, considerando um olhar atento às imagens da personagem Ofélia que povoam o final de Elena. O gênero poético, diferentemente do performático, não prevê a incorporação física do diretor, definindo-se sobretudo pela predominância de elementos subjetivos e estéticos. Nesse sentido o gênero se opõe ao modo expositivo onde predomina a argumentação e o casamento lógico entre imagem e som. No documentário poético já não é a argumentação expositiva que se destaca, mas a incorporação dos textos de obras literárias ou poéticas como, por exemplo, uma evocação contínua da Ofélia de Hamlet. Ao contemplar a importância dos elementos performáticos no documentário contemporâneo a categorização de Nichols é extremamente pertinente. Se por um lado o teórico organiza linhas de análise, por outro lado, inevitavelmente, privilegia e hierarquiza certos aspectos como se estes fossem dissociáveis de tantos outros. Deste modo, partindo da abordagem sugerida por Nichols, o esforço final deste trabalho será aquele de identificar uma zona comum entre os gêneros performático e poético. Estas características, combinadas no trabalho de Alessandra Sanguinetti, se ligam a um modo documental performático-poético definindo finalmente seu documental imaginário.

Neste sentido seria ainda interessante voltar a Elena, onde a personagem da busca jamais pode viver a Ofélia diante do espectador de modo que esta só pode ser trazida à cena por meio do corpo de Petra Costa, de sua mãe, das outras mulheres que evocam a figura das duas

personagens multiplicando-se à deriva no rio. Como performance seria possível dizer que se trata de um registro mais superficial do que o da encenação: ele não reproduz as falas da personagem, apenas sua figura, sua imagem, convocando e remetendo a uma série de conexões que permanecem todavia mais ou menos soltas. O espaço desta *performance fabulatória* é criado para abordar algo que é da ordem do irrepresentável, do inacessível como imagem direta do real (Elena de volta à vida, representando uma personagem). Assim, à imaginação como universo inatingível, se faz necessário dar corpo, conjugar com uma imagem ou em uma imagem, dando consistência ao imaginário. A primeira Ofélia que vemos no filme é a própria Petra Costa. Realizadora, ela é a primeira a dar substância viva à personagem que evoca a um só tempo sua irmã e todas as mulheres. O gesto performático e evocativo de Costa libera, no entanto, uma profusão de Ofélias que descem o rio no sentido da correnteza diante do espectador. Então o filme já não fala mais de Elena: essas mulheres que não poderiam ilustrá-la superam sua individualidade para remeter a algo coletivo do qual a própria Elena compartilha. A delimitação performática de Nichols confunde-se com uma vocação poética no filme na medida em que já não é mais o corpo da realizadora oferecendo-se para tratar de um real particular. Se já não há palavras, argumentos, ou narrativa contundente, o que resta é a evocação de uma personagem: remetendo primeiramente ao individual de Elena a Ofélia convoca o coletivo, questões amplas como o feminino e suas intrincadas relações com a representação. Quanto ao ensaio de Sanguinetti, notamos também como ele incorpora componentes de ordem poética, elementos de jogo e da performance. Fotografias como aquela em que Guille e Belinda performam as Ofélias dialogam diretamente com uma tradição de imagens e, nesta medida as histórias de Guille e Belinda tornam-se as histórias de seus sonhos, histórias que dizem respeito não a seus sonhos individuais mas a fabulações coletivas e neste sentido suas imagens superam a condição de documentos privados remetendo ao fora da história da arte.

O documental imaginário baseado na fabulação, como encontro da performance com uma vocação poética (mais do que a simples incorporação da figura do realizador, como prevê Nichols), expande o caráter imaginário da fotografia e do cinema, afastando-se definitivamente da idéia de uma verdade por meio do simples registro mecânico. Em Sanguinetti isto acontece na medida em que um arquivo virtual oferece suas referências: o museu imaginário de Malraux provoca o real antes de flagrá-lo, provoca-o, estabelece relações e acaba por produzir pontos de vista sobre o mundo e sobre as pessoas permeados por uma dimensão afetiva, contaminados por diferentes forças e, ainda assim, negociados numa mesma imagem. A performance de vocação poética é o ponto em comum dos trabalhos

de Sanguinetti e de Petra Costa. O exemplo da Ofélia, convocada do arquivo comum que é o museu imaginário, marca a inflexão coletiva que libera do individual, permite acessar o inorgânico da arte, como função destituída do poder de dizer “Eu”.

A orientação documental imaginária é, como notou Bazin (1959) no campo do cinema, a dimensão ética que, nas imagens da reprodutibilidade técnica, garante que não se deva à montagem o que é, por direito, da ordem da ontologia fílmica e fotográfica. Nesse sentido pode-se resgatá-la por meio da performance, esta *mise-en-place* que respeita um caráter documental sem abrir mão de um tipo de montagem – como colagem – no interior do real. A ontologia fotográfica, permeada de afetos compõe o documental imaginário. Na fotografia esta fórmula chega, em seu limite, à fabulação, produzindo imagens de imagens do mundo: imagens do descompasso entre os indivíduos, suas identidades unívocas e as comunidades. Neste sentido vale marcar ainda mais uma vez como o conceito aponta tendências estéticas mais do que delimita procedimentos e sub-categorias. A reincidência da performance das Ofélias de Sanguinetti e aquelas de Costa parece indicar sobretudo um modo de sensibilidade contemporânea, partilhada pelo cinema e pela fotografia, ao abordar hoje questões complexas como a identidade, o coletivo ou o feminino. Se estas questões não podem ser localizáveis subjetiva ou objetivamente, resta abordá-las em sua própria permeabilidade, indicando-as nesses intrigantes cruzamentos da vida com a arte que são as produções de orientação documental.

5 CONCLUSÃO

5.1 UMA LÍNGUA DAS IMAGENS: O DOCUMENTAL IMAGINÁRIO COMO FORMA DE POESIA

Ao longo deste percurso atravessamos algumas questões do trabalho de Alessandra Sanguinetti com as jovens Belinda Stutz e Guillermina Aranciaga que tocavam o problema da forma documental torcida e permeada de formas poéticas que caracteriza o ensaio *The adventures of Guille and Belinda and The enigmatic meaning of their dreams*. Sem abandonar sua inclinação ao real, a maneira que o trabalho de Sanguinetti encontra para ascender à poesia é fabricando o falso: imagens falsas do tempo e das identidades em jogo em suas imagens. Assim, o primeiro aspecto visível a chamar atenção nessas fotografias é o embaralhamento dessas instâncias de localização temporal e identitária.

Se o espectador tem clara noção da passagem do tempo implicada no conjunto de fotografias, Sanguinetti não busca representar essa passagem ancorando-a num esquema referencial. Diferentemente da série de fotografias Almerisa de autoria de Rineke Dijkstra, por exemplo, não há uma linearidade nas seqüências de imagens do conjunto de Sanguinetti. Funcionando como uma espécie de constelação, as imagens evocam uma duração própria e podem ser vistas em ordens diferentes, o que se evidencia em sua forma expositiva (onde o espectador faz seu percurso em meio às muitas imagens e monta suas próprias seqüências) e no fotolivro, que já apresenta uma disposição desorganizada em relação ao referente temporal e que, além disso, pode ser folheado de diversas maneiras. Esta montagem aberta será intensificada no uso que Sanguinetti faz da cor, confundindo as referências, dando a todas as fotografias (e especialmente ao ambiente/paisagens retratadas nelas) um mesmo impacto visual, independentemente da passagem cronológica dos anos: eis o choque dessas imagens. Desenha-se assim uma experiência de contornos surrealistas onde o real parece uma experiência de sonho, conexão explorada pela artista e dada já no título de seu trabalho. A associação livre como eixo na interpretação dessas tendências oníricas remete mais especificamente a certas experiências de fotomontagem como as fotografias de Grete Stern que, como podemos verificar acima funcionam em grande medida ao mescla e confundir instâncias objetivas e subjetivas.

Certa maleabilidade da representação do real em tensão com um coeficiente de objetificação amplamente reconhecido na fotografia é um dos elementos que permite vincular o trabalho de Sanguinetti ao ensaio, apontado por Adorno como esta forma híbrida que

comporta o desejo de articular no discurso alguma concepção de verdade à presença de elementos estéticos. Esta inclinação ambígua tornaria o ensaio problemático tanto no contexto da literatura quanto no da ciência. No campo do cinema, no entanto, o ensaio teria encontrado um terreno profícuo, e alguns cineastas puderam, por meio dele, introduzir na forma séria e com uma forte função social a cumprir do documentário dimensões como humor, ironia, paradoxo e contradição. Uma dimensão epistolar (um processo dúbio de escrita/narração) comum neste cinema documental ensaístico, seria a principal chave da conversão de uma experiência pessoal em obra. A experiência pessoal, no entanto, não seria suficiente para fazer arte. Como coloca Deleuze (1997), “não se escreve com as próprias neuroses” (p.13) pois a arte se dá como “agenciamento coletivo de enunciação” (p.15).

Assim seria preciso notar como ainda que o ensaio se coloque a meio caminho entre arte e discurso de verdade, é por meio das imagens que ele dá consistência à forma que escapa ao conceito e à racionalização. Diante do fato de que o filme-ensaio – tanto quanto a fotografia ensaística – irá se constituir por meio das imagens, o agenciamento dessa língua metafórica à uma parcela de “conteúdo científico e objetivizante” se dá pela objetivação de uma realidade proporcionada pelo aparato da câmera. Ao invés de alinhar-se a um discurso positivista da precedência do referente, essa objetivação vai trabalhar no sentido de cristalizar um olhar sensível sobre o mundo. O problema enfrentado no presente trabalho se dá, então, em termos muito próximos àqueles observados por Pasolini (1976) – e depois retomados por Deleuze –, numa língua poética própria às imagens da reprodutibilidade técnica.

Tanto Pasolini quanto Deleuze concentraram-se sobre este paradoxo que permitiu historicamente ao cinema seguir a tradição de uma convenção narrativa da linguagem em prosa (de uma prosa narrativa) enquanto dividia com ela apenas um aspecto exterior (seus métodos ilustrativos e lógicos) e não sua *racionalidade*⁶². As imagens do cinema – e da fotografia – seriam concretas e, vindas do real, elas carregariam camadas, heranças visuais que as tornariam signos simbólicos, além de imagens objetivas do mundo⁶³. Por um lado Pasolini se debruça sobre este aspecto nos filmes de ficção; Deleuze, por outro lado, retoma algumas dessas considerações sobre o discurso indireto livre como possibilidade de lírica audiovisual no contexto de uma análise do filme documentário. Concentrando-se majoritariamente nas noções de objetividade e subjetividade (e em como elas tem que

⁶² Nos mesmos termos, por não comportar termos abstratos, o cinema também se distancia da filosofia, explica Pasolini. Jacques Aumont (1996) retoma também a discussão, mais recentemente.

⁶³ Trata-se de uma brutalidade das imagens em comparação com o caráter de abstração das palavras. O elemento onírico do cinema seria de ordem pré-gramatical e nele a comunicação só poderia se dar por meio de uma base subjetiva e indireta (na medida mesmo em que a imagem que outra pessoa tem de uma coisa da qual eu falo é nossa referência comum)

contaminar-se para permitir uma forma de discurso indireto livre audiovisual) Deleuze, no entanto, não se detém diretamente na importância da preocupação que Pasolini expressa em relação ao conceito de poesia. Guiados pelo pensamento deleuziano vimos acima como o filme de real⁶⁴, ao agenciar de maneira reflexiva as imagens do mundo e suas camadas simbólicas, romperia com um ideal de verdade. Neste movimento ele daria origem, em último grau, ao ensaio se o considerarmos como esta forma de escritura que conjuga discursos sobre si e sobre o mundo, forma intrincada das esferas da subjetividade e da objetividade.

Na mesma linha destes pensadores que se referem ao cinema (direta ou indiretamente) como espaço por excelência de uma poesia das imagens do mundo o presente trabalho tenta apontar como a fotografia de Sanguinetti mobiliza procedimentos parecidos para os mesmos fins, isto é, produzir imagens poéticas a partir do real, fazê-lo dobrar-se sobre si mesmo, exceder-se tornando-se arte neste processo. O conceito de documental imaginário será, então, útil para pensar o ensaísmo na fotografia. Usado inicialmente no campo da fotografia para tentar circunscrever o trabalho *Paisagens Submersas*, dos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, o termo remeteria, à princípio, ao caráter “subjetivo” dos ensaios do coletivo. Não podemos, no entanto, perder de vista que o documental imaginário é também o termo que André Bazin (1959) usa ao tentar definir o trabalho primário de todo diretor (que também se aplica ao fotógrafo) que consiste em escolher partes do real para construir um dicionário-base de sua própria linguagem. Se para Bazin uma dimensão ética da narrativa de imagens da reprodutibilidade técnica garantiria que a ontologia fílmica (e, arriscamos dizer, fotográfica) não devesse nada à montagem, os esforços de pesquisa implicados no presente trabalho não puderam deixar de notar que a preocupação do autor passa justamente pela questão da ascensão do real bruto à esfera do imaginário: no âmbito da fotografia essa preocupação se confunde com o próprio conceito de documental imaginário.

No contexto da fotografia, no entanto, o documental imaginário não se discute nos termos da montagem fílmica, mas de uma montagem interior à imagem onde diferentes camadas encontram-se e coexistem. Pode-se resgatar o uso recorrente da performance como uma dessas formas de montagem interior à imagem e que privilegiamos aqui. Como *mise-en-place* que respeita um caráter documental sem abrir mão de um seu tipo particular de montagem – mais próxima à colagem – a performance acontece no interior do real. As imagens de Castilho, Motta e David que cunharam a acepção mais contemporânea do termo no âmbito da

⁶⁴ Outras são as especificidades do filme de ficção. Ele não se constitui como ensaio (por isso não o exploramos aqui) apenas como uma forma de discurso indireto livre, isto é, da forma de ver o mundo contaminada entre a forma da personagem e a do diretor como poesia no encadeamento das imagens do filme.

fotografia, por exemplo, ligadas à iminente inundação do Vale do Jequitinhonha, optavam por uma abordagem sensível do acontecimento tratando sobretudo suas dimensões emocionais por meio de uma extensa pesquisa, da documentação e da aproximação com os moradores locais. Na medida em que as imagens constituíam um inventário dessas memórias ainda por vir e das expectativas dessas pessoas buscamos mostrar como não é precisamente um aspecto homogeneamente subjetivo ou objetivo o que elas põem em jogo, mas sim uma zona de indiferenciação do fotógrafo com as personagens que acontece sobretudo, nas fotografias estudadas aqui, por meio do uso da performance. As imagens cumprem o papel de cristalizar essa rara interação em que, por alguns instantes e, mesmo que de forma provisória, a fotografia é capaz de se fazer agente de uma enunciação extra-individual, coletiva.

A forma do discurso indireto livre é, precisamente, aquela que Pasolini apontou como forma de contaminação dos discursos no contexto desta língua das imagens que o filme (e também a fotografia) mobiliza(m). Como mostra Deleuze, Pasolini precisa exceder o próprio domínio cinematográfico para abordar a questão da linguagem de poesia no cinema: ele o faz por meio da literatura, importando dela a noção mesma de discurso indireto livre. Em termos gerais esse transbordamento disciplinar questiona e visa responder como seria possível simular a técnica do discurso indireto livre neste meio pouco nuançado e algo bruto (sempre em relação a vistas objetivas no sentido de que não pode se descolar se sua natureza fotográfica, do caráter documental desta natureza fotográfica) das imagens da reprodutibilidade técnica. Tal excesso será analogamente necessário para apreender as possibilidades e peculiaridades de uma linguagem de poesia na fotografia. O problema se dá ao tentar estabelecer os limites subjetivos e objetivos nessas imagens.

O discurso direto literário (aquele em que o autor reproduz o discurso da personagem entre aspas) corresponderia ao plano subjetivo do cinema enquanto o discurso indireto livre, que é não feito de citações não encontraria qualquer correspondente direto na linguagem fílmica. O cinema tomaria aspectos emprestados da poesia na medida em que se torna preciso inventar uma linguagem que permita mostrar as visões de mundo da personagem (suas neuroses, por exemplo) de maneira diferente daquela que caracterizaria uma visão neutra e objetiva do mundo. A subjetividade indireta livre seria a forma poética do discurso indireto no filme e na fotografia: nela o autor penetra o espírito de sua personagem e confunde-se com ele. Se na literatura isto significa incorporar a psicologia e a linguagem da personagem, na língua das imagens (própria do cinema e da fotografia) isto não seria possível dada sua base real onde, a princípio, não se conseguiria demonstrar nuances de olhares diferentes em relação às mesmas coisas. Os meios de reprodutibilidade técnica, para alcançar uma forma de

subjetividade indireta livre, deixam de concentrar-se no território da mimese naturalista. A “subjetividade indireta livre” do cinema e da fotografia se caracterizaria por uma possibilidade estilística muito flexível, liberando as possibilidades narrativas das convenções tradicionais, principalmente no que diz respeito à distinção das esferas objetivas e subjetivas⁶⁵. Deleuze investiga este argumento mais a fundo para apontar uma forma de subjetividade indireta livre que se desenha em filmes de real como os de Jean Rouch e Pierre Perrault. Esses filmes explorariam a faculdade de enganar a memória substituindo o real por um mito: não o mito do dominante, mas um mito que se oponha a este na medida em que escapa das relações de dominação, inventa lendas e monstros próprios. Esta é a função fabuladora dos pobres. Em termos bergsonianos trata-se da quebra do caráter orgânico do tempo onde a memória se torna criadora de diferença. Assim, no modo de funcionamento das obras de Rouch e Perrault não haveria mais distinção clara entre objetivo e subjetivo, mas uma partilha na qual o realizador abre mão de suas ficções para acolher aquelas de suas personagens. É o que fazem as fotografias de Castilho, Motta e David no Vale do Jequitinhonha: mediar relações entre fotógrafos e suas personagens de modo a colocar a imagem a meio caminho entre o real e o imaginário.

Trata-se assim de um entendimento bastante amplo do dispositivo fílmico e fotográfico como agente de um encontro produtor de fabulações, a cada vez diferentes, a cada vez aproveitando os acasos que surgem da interação entre os dois lados da câmera e o ambiente. Sanguinetti adere ao discurso indireto livre quando assume uma partilha em sua prática artística. Quando deixa de buscar imagens assertivas de Guille e Belinda, sua relação com o campo ou a relação entre elas mesmas para colocar-se próxima às meninas, como elemento de seu jogo performático, incentivando, criando meios e registrando suas fabulações performáticas. A partir daí incorporam-se formas virtuais à atualidade do que pode ser fotografado, criando um dispositivo de visões poéticas originadas no real. O corpo é então cindido em sua organicidade e passa a variar infinitamente em suas próprias ficções. Trata-se da fissura inorgânica por onde a fabulação entra e por meio da qual ganha corpo fabricando mundos. Se as fotografias de Sanguinetti não podem corresponder aos mesmos procedimentos do cinema em sua forma de discurso indireto livre elas inventam sua própria maneira de burlar os limites do subjetivo e do objetivo, pondo em prática um olhar poético de um jogo, uma máquina performática que não pode se separar de sua engrenagem. O olhar torna-se

⁶⁵ Tudo isto em conformidade com a filosofia bergsoniana em que a arte não exprime relações orgânicas mas é atravessada de um instinto desinteressado que quebra a percepção habitual e orgânica com o mundo, ainda que entretinha uma relação íntima com a matéria.

então contaminado por diferentes sujeitos e por uma história de imagens. Seria possível notar como nas fotografias de Guille e Belinda o que é real inclui o imaginário, adicionando ao real a visibilidade de mais uma de suas camadas. Este é seu aspecto documental imaginário: na medida em que a fotografia se volta para o mundo real e objetivo – pouco nuançado – das imagens, ela o provoca até encontrar outras imagens, que passam a ser incorporadas pelos sujeitos e a agir sobre eles a partir da performance.

Julia Cameron e Clementina Hawarden parecem ter iniciado no século XIX a trilha tomada por Sanguinetti. Trata-se da mesma trilha de uma parte da produção documental contemporânea que busca intervir sobre o real em seus trabalhos. Petra Costa, vestida de Ofélia, aponta camadas do real e da memória que só se desvelam por meio da encenação e da performance. As Ofélias de Costa, assim como as de Sanguinetti, estariam nesse sentido opostas àquelas da Salpêtrière ou às pacientes vestidas e fotografadas por Diamond, investidas de uma potência de que elas mesmas se investem. Se o que estava por trás da prática do alienista Diamond era tentativa de estabilização de um perfil, a representação da loucura como produção de verdade, mesmo que essas imagens recorressem claramente ao imaginário – na figura da Ofélia, por exemplo – não se tratava do mesmo tipo de performance espontânea trabalhada desde dentro de indivíduos que querem devir um outro, mas da brutalidade de um diagnóstico imposto a essas mulheres por uma autoridade do saber médico. A essas mulheres não cabia escolha. Já em Sanguinetti, bem como em Costa, em Cameron ou em Hawarden a prática fotográfica mobiliza afetos como tentativa de uma outra forma de viver, nesse sentido também suas performances se caracterizam como ensaio.

Essas mulheres partem de sua relação com o mundo não para produzir saberes, mas para alargar o campo do real por meio do visível, da fabulação que resiste a um mundo já dado por meio do artifício, ensaiando verdades alternativas – ainda que circunscritas – ao incluir o imaginário como camada da vida. Em Sanguinetti o trabalho de performance nas imagens de Guille e Belinda remete às próprias personagens e à fotógrafa principalmente pela via de um museu imaginário muito amplo e que se amplia cada vez mais ao assimilar as performances das meninas a seu já infinito acervo. Além disto parece notória a forma como o repertório performado pelas primas atualiza virtualidades em suas próprias vidas, e também na da fotógrafa. Juntas, elas revisitam práticas como a dessas outras fotógrafas mulheres e como aquelas de tantos outros realizadores do cinema e da fotografia que ao criarem suas diferentes apropriações, fazem também eles, versões do mundo. A performance torna-se então parte do real na mesma medida em que este e o eu tornam-se outros.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Notes on Gesture. In: *Means Without Ends: Notes on Politics*. Tradução de Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a “câmera-stylo”. In: *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

BAJAC, Quentin. *Tableaux vivants. Fantasies photographiques victoriennes (1840-1880)*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1999.

_____. “A fotografia como interrogação”. *Catálogo da Exposição Pensar por imagens do fotógrafo Luigi Ghirri*. Rio de Janeiro: IMS, 2014.

BERGSON, Henri. *Evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 17, n. 3, pp. 190-198, setembro/dezembro, 2010.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*. Tese de doutorado (Letras). Or.: Marília Rothier Cardoso. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007

_____. *Entre a convenção e a performance, novas possibilidades do retrato*. Apresentação oral no XVII encontro da SOCINE, Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

BAZIN, André. Théâtre et cinéma. In: *Qu'est-ce que le cinéma?*- II Le cinéma et les autres arts. Paris: Ed. Du CERF, 1959.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*, São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BEZERRA, Claudio Roberto de Araujo. *Documentario e performance: modos de a pesonagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. Tese de doutorado (Multimeios). Or.: Fernão Ramos. Unicamp, Campinas, 2009

BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

CASTILHO, João. Entrevista ao blog OlhaVê, 2008. Disponível em “<http://olhave.com.br/blog/entrevistando-8>

CORTAZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHIODETTO, Eder. *Texto de curadoria da exposição coletiva Documental Imaginário*. Rio de Janeiro: Oi Futuro Flamengo, 2012.

CHEVRIER, Jean-François. Documents de culture, documents d’expérience [Quelques indications]. In: *Communications*, 79, 2006. Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 [Número dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin] pp. 63-89.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Imagem-movimento: cinema I*. Sao Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Imagem-movimento: cinema I*. Sao Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Proust e os signos*. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIDI-HUBERMAN. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de La Salpetrière*. Madrid: Ediciones Catedra, 2007.

FABRIS, Annateresa. COSTA, Cacilda Teixeira da. "Tendências do Livro de Artista". *Catálogo da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil*". São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1985.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. *História* [online]. Vol.22, n.1, pp. 11-58, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Folheto da Exposição Fotolivros Latino-Americanos*. Rio de Janeiro: IMS, 2013.

FLUSSER Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *A interpretação dos sonhos*, volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2013

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004

GOVIGNON, Brigitte; BAJAC, Quentin; CAUJOLLE, Christian. *The Abraham's encyclopedia of photography*. New York: Harry N. Adams, 2004.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê editorial, 2007.

LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. *Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda*. RJ, SP, Brasília: CCBB, 2006.

_____; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. *A noção de documentário e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*. São Paulo: Revista Galáxia, nº 21, p. 54-67, 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. *Máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio “Rastros na Paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares”. *Contemporânea: comunicação e cultura* (Salvador), v. 2, n. 9, ago. 2011, p. 294-297.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

_____. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LUGON, Olivier. *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2002

MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire* [1947]. Paris: Gallimard, 1965.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the moving image*. New York: Zone Books, 2004.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MIGLIORIN, Cezar. O Dispositivo como estratégia narrativa. *Revista acadêmica de cinema*, n.3, Rio de Janeiro: Estácio de Sá. ONLINE, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contaponto, 2008.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo. The cinema of poetry. In. NICHOLS, Bill. *Movies and Methods: An Anthology*. CA: University of California Press, 1976
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PIMENTEL, Mariana Rodrigues. *Fabulação: a memória do futuro*. Tese de doutorado (Letras). Or.: Karl Erik Schollhammer. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.
- PRZYBLYSKI, Jeannene. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- PRZYBLYSKI, Jeannene M. Imagens (Co)moventes: narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cia das Letras, 2001: pp. 352, 385.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- RUSCHA, Ed. *Twentysix Gasoline Stations* (livro de artista), 1963.
- REBELLO, Patricia. *Documentários Performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Dissertação de Mestrado (Comunicação e cultura). Or.: Consuelo da Luz Lins. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- ROUILLÉ, Andre. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SANGUINETTI, Alessandra. *The adventures of Guille and Belinda and The Enigmatic Meaning of their Dreams*. Portland: Nazraeli Press, 2010.

_____. The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of Their Dreams. In: *Light Work*: Contact Sheet 120, 2003

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: *Shakespeare and the Question of Theory*, edited by Patricia Parker and Geoffrey Hartman, Methuen, 1985, pp. 77-94.

SILVA, Edson Rosa da. O museu imaginário e a difusão da cultura. Rio de Janeiro: *Revista Semear*, n.6, 2002.

SORIA, Claudia. *Grete Stern*: imágenes del goce femenino. Buenos Aires, Mora, vol.16 no.1 ene/jul, 2010.

STOTT, William. *Documentary, Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

TENNYSON, Lord Alfred. *Idylls of the King*. London: E. Moxon, 1859.