

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SUELAINÉ LIMA LUCENA AGRA

A IMAGEM A SEGUIR:

Um estudo sobre sequências fotográficas.

JOÃO PESSOA

2016

SUELAINÉ LIMA LUCENA AGRA

A IMAGEM A SEGUIR:

Um estudo sobre sequências fotográficas.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida.

JOÃO PESSOA

2016

A277i Agra, Suelaine Lima Lucena.
A imagem a seguir: um estudo sobre sequências
fotográficas / Suelaine Lima Lucena Agra.- João Pessoa, 2016.
127f. : il.
Orientador: José Augusto Costa de Almeida
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Michals, Duane, 1932- 2. Artes visuais. 3. Fotografia.
4. Sequência fotográfica. 5. Arte sequencial.

UFPB/BC

CDU: 7.01(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SUELAINÉ LIMA LUCENA AGRA

A IMAGEM A SEGUIR: UM ESTUDO SOBRE SEQUÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

Aprovado em: 25 / abril / 2016

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida – UFPB
Orientador/Presidente

Profª. Drª. Maria Helena Mousinho Magalhães – UFPB
Examinadora Titular Interna

Profª. Drª. Maria do Carmo Siqueira Nino – UFPE
Examinadora Titular Externa

Ao pequeno ser que habita em mim,
dedico não só as páginas que seguem, mas meu corpo, minha alma e meu amor.

AGRADECIMENTOS

Ao professor José Rufino, meu orientador, que, generosamente, assumiu essa tarefa e que trouxe contribuições valiosas para o amadurecimento desta pesquisa.

A Anacã, por sonhar meus sonhos e me ajudar a realizá-los. Sem seu incentivo eu sequer teria me inscrito na seleção do Mestrado. Agradeço por toda motivação, pelos ensinamentos constantes, pelas conversas, pelo companheirismo sem igual. A ele, meu agradecimento e amor infinitos.

Aos meus pais, agradeço pelo apoio sem limites, pela dedicação, pelo investimento em meus estudos, e, claro, pelo amor incondicional.

A Paulo Matias, professor e amigo que me acompanha desde a graduação, agradeço por todos os ensinamentos, por ter acreditado em mim e me incentivado a seguir os caminhos da pesquisa.

A tia Eliete e família, que me acolheram em sua casa, agradeço pela “toca”, cantinho que tive em João Pessoa para estudar; sou extremante grata por todo o apoio e pelo carinho.

A Julliane, amiga querida, que me deu suporte e me suportou na fase de mudança para João Pessoa, tornando a transição mais leve e feliz.

A todos os amigos e amigas que contribuíram de alguma forma no desenvolvimento desse trabalho. Em especial, às meninas do “Wabi-Sabi” (Camille, Isis, Keliana, Larissa e Virgínia), pelas conversas sobre arte, sobre a vida, pelas cervejas e risadas compartilhadas, enfim, por se fazerem presentes durante o Mestrado.

RESUMO

Sob um ponto de vista mais tradicional, é comum que a fotografia seja tratada enquanto fragmento da realidade, enquanto técnica capaz de registrar um momento único, o “instante decisivo”. No entanto, é na busca de revelar outros caminhos seguidos, outras possibilidades fotográficas, que o presente trabalho se fundamenta. A partir do registro de uma ação ou de uma ideia que não se encerra em um único instante de captura, a relação espaço-temporal na fotografia ganha outras dimensões. Esse tipo de expansão pode ser analisado nas sequências fotográficas, tema central desta dissertação. Com isso, nossa abordagem enfatiza trabalhos que apresentam um encadeamento de fotos que, interligadas, oferecem ao espectador uma ideia de continuidade do que se quer expressar. Desenvolvendo uma definição de sequência fotográfica, analisamos quais seus possíveis modos de criação e como se dá a produção de sentido através de elementos visuais próprios da arte sequencial e, claro, da fotografia. Além disso, destacamos, nessa discussão, a sequência enquanto forma de se potencializar o caráter narrativo e expressivo do meio fotográfico, o que, conseqüentemente, o aproxima de outras áreas de expressão artística. Visamos aqui a fotografia enquanto sistema signifiante, vasto em possibilidades criativas e sendo cada vez mais absorvido, de formas diversas, pelo campo da arte. A pesquisa teórica e exploratória deste trabalho tem como base, além da bibliografia de áreas relacionadas ao tema, o trabalho e o processo criativo de alguns artistas que fazem uso da sequência fotográfica em suas obras. Damos destaque especial ao fotógrafo Duane Michals, figura de grande relevância no cenário da fotografia contemporânea, sendo precursor na criação de sequências fotográficas que se aproximam de histórias e poemas visuais.

Palavras-chave: Fotografia. Sequência fotográfica. Arte Sequencial. Duane Michals.

ABSTRACT

From a more traditional point of view, it is common to treat photography as a piece of reality, as a technique capable of recording a single moment, the "decisive moment". However, it is in seeking to reveal other paths followed, other photographic possibilities, that this dissertation is structured. From the record of an action or an idea that does not end in a single instant capture, the spatiotemporal relationship in photography gets other dimensions. This type of expansion can be analyzed in the photographic sequences, the central theme of this dissertation. Thus, our approach emphasizes works that have a chain of pictures, which, interconnected, offer the viewer an idea of continuity of what one wants to express. Developing a definition of photographic sequence, we analyzed some modes of creation and how the production of meaning through the visual elements of sequential art and, of course, of photography, works. In addition, we point out, in this discussion, the sequence as a way to enhance the narrative and expressive character of the photographic medium, which consequently relates to other areas of artistic expression. We aim here photography as a significant system, wide in creative possibilities and increasingly absorbed, in various ways, by the art field. The theoretical and exploratory research of this work is based, in addition to the bibliography of areas related to the theme, on the work and the creative process of some artists who make use of photographic sequences in their art. We give special attention to the photographer Duane Michals, a very important figure in the landscape of contemporary photography, and precursor in the creation of photographic sequences telling stories or showing poetry.

Keywords: Photography. Photographic sequence. Sequential Art. Duane Michals.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Sequência de animais pintados na caverna de Lascaux.....	16
Figura 02 - Pintura rupestre no Parque Nacional da Serra da Capivara.....	17
Figura 03 - Detalhe da Tapeçaria de Bayeux	18
Figura 04 - <i>Histoire de Monsieur Cryptogame</i> , Rodolphe Töpffer, 1830.....	19
Figura 05 - <i>Droit de regards</i> , Marie-Françoise Plissart; Benoît Peeters, 1980.....	24
Figura 06 - <i>Throwing four balls in the air to get a square</i> , John Baldessari, 1974	28
Figura 07 - <i>Drop and Bucket</i> , Bill Beckley, 1975.....	32
Figura 08 - <i>I build a pyramid</i> , Duane Michals, 1978	34
Figura 09 - <i>New York City, USA</i> , Elliott Erwitt, 1977.....	37
Figura 10 - <i>My Thin-aired Room</i> , Kansuke Yamamoto, 1956.....	41
Figura 11 - <i>Self Portrait - Lying figure, holding leg</i> , John Coplans, 1990.....	42
Figura 12 - <i>Quatro bailarinas em cena</i> , Edgar Degas, 1885-1890	48
Figura 13 - <i>A line made by walking</i> , Richard Long, 1967.....	52
Figura 14 - <i>O grande jogo da memória</i> , Rosângela Rennó, 1991-92	56
Figura 15 - <i>Pélican en vol</i> , Étienne-Jules Marey, ca. 1882.....	58
Figura 16 - <i>Galloping horse</i> , Eadweard Muybridge, 1878	59
Figura 17 - <i>Le Derby d'Epsom</i> , Théodore Géricault, 1821	60
Figura 18 - <i>Triptych - August 1972</i> , Francis Bacon, 1972	61
Figura 19 - <i>Nu descendant un escalier</i> , Marcel Duchamp, 1912	62
Figura 20 - <i>Untitled #224</i> , Cindy Sherman, 1990	63
Figura 21 - <i>Untitled #205</i> , Cindy Sherman, 1989	64
Figura 22 - Revista Sétimo Céu. Fotonovela “O segredo da mansão”, 1975.....	66
Figura 23 - Adaptação de <i>Star Trek</i> . Fotonovela “City on the edge of forever”, 1977.....	67
Figura 24 - <i>Reading position for second degree burn</i> , Dennis Oppenheim, 1970.....	71
Figura 25 - <i>What can one do with a paving stone?</i> Dóra Maurer, 1971	72
Figura 26 - <i>L'Hôtel, Chambre 47</i> , Sophie Calle, 1981	74
Figura 27 - <i>Dix portraits photographiques de CB 1946-1964</i> , Christian Boltanski, 1972	75
Figura 28 - <i>Chance Meeting</i> , Duane Michals, 1972.....	81
Figura 29 - <i>Self-Portrait as if I were dead</i> , Duane Michals, 1970	86
Figura 30 - <i>There are things here not seen in this photograph</i> , Duane Michals, 1977.....	88
Figura 31 - <i>Magritte at his easel</i> , Duane Michals, 1965	90
Figura 32 - <i>The human condition</i> , Rene Magritte, 1933	91

Figura 33 - <i>The woman is frightened by the door</i> , Duane Michals, 1966	92
Figura 34 - <i>Things are queer</i> , Duane Michals, 1973.....	94
Figura 35 - <i>The bogeyman</i> , Duane Michals, 1973.....	97
Figura 36 - Foto 1 da sequência <i>The bogeyman</i>	98
Figura 37 - Fotos 1 e 2 da sequência <i>The bogeyman</i>	100
Figura 38 - Foto 3 da sequência <i>The bogeyman</i>	101
Figura 39 - Fotos 3 e 4 da sequência <i>The bogeyman</i>	102
Figura 40 - Fotos 4 e 5 da sequência <i>The bogeyman</i>	104
Figura 41 - Foto 6 da sequência <i>The bogeyman</i>	105
Figura 42 - Foto 7 da sequência <i>The bogeyman</i>	106
Figura 43 - <i>Boogeymen</i> , Autor desconhecido, 1923.....	108
Figura 44 - <i>Que viene el coco</i> , Francisco Goya, 1799.....	109
Figura 45 - <i>The Nightmare</i> , Henry Fuseli, 1781	110
Figura 46 - <i>The Human Condition</i> , Duane Michals, 1969	111
Figura 47 - Foto 1 da sequência <i>The Human Condition</i>	112
Figura 48 - Foto 2 da sequência <i>The Human Condition</i>	113
Figura 49 - Foto 3 da sequência <i>The Human Condition</i>	114
Figura 50 - Fotos 3 e 4 da sequência <i>The Human Condition</i>	115
Figura 51 - Fotos 5 e 6 da sequência <i>The Human Condition</i>	117
Figura 52 - <i>The human condition</i> , Rene Magritte, 1935	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ARTE SEQUENCIAL.....	16
1.1. Um conceito.....	16
1.2. O narrativo e o expressivo na arte sequencial	21
1.2.1. Sequências narrativas	21
1.2.2. Sequências expressivas.....	25
1.3. Elementos constitutivos da arte sequencial	29
1.3.1. O recorte da imagem.....	31
1.3.2. Entre recortes	35
1.3.3. Espaço e tempo	38
2. UM PERCURSO FOTOGRÁFICO	45
2.1. A fotografia na modernidade.....	45
2.2. Uma aproximação: do documento à arte	49
2.3. Uma nova forma de se pensar fotografia.....	53
3. SEQUÊNCIA FOTOGRÁFICA	57
3.1. O que é sequência fotográfica	57
3.2. A Fotonovela	65
3.3. O uso de sequências fotográficas na arte pós-moderna.....	69
3.4. Montagem cinematográfica e sequência fotográfica	76
4. NARRATIVA E POESIA EM DUANE MICHALS	83
4.1. Duane Michals.....	83
4.2. The bogeyman	97
4.3. The human condition	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Abordar um tema ainda pouco explorado no campo teórico é, sem dúvidas, um desafio a qualquer pesquisador. No caso desta pesquisa, fazemos uso de um termo referente a uma forma de expressão visual que, mesmo sugerindo tratar de fotos em sequência, pode não deixar claro, de imediato, o que realmente designa. Não havendo uma definição já consagrada que determine o que vem a ser *sequência fotográfica*, antes de desenvolvermos uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, acreditamos ser necessário tecer considerações sobre o seu significado, embasando-o a partir de áreas de conhecimento mais próximas ao nosso objeto central, para que uma possível conceituação sobre o assunto possa ser formada.

O objetivo, ao desenvolver “Um estudo sobre sequências fotográficas”, não é elaborar uma relação com o maior número possível das sequências fotográficas já feitas, tampouco listar todos os artistas que já produziram obras que se enquadram nesse formato. O que buscamos é apresentar um panorama sobre o assunto, que possa introduzi-lo de acordo com as concepções que construímos no decorrer da pesquisa. Almejamos com isso fortalecer e difundir os pensamentos que foram desenvolvidos sobre esse tema, que ainda é pouco estudado. São raros os debates científicos que tratam da imagem sequenciada (ainda mais da fotografia em sequência) e que buscam discuti-la a partir da reflexão dos seus processos de criação e do seu caráter artístico¹. Portanto, é a partir da necessidade de compreender as possíveis formas de expressão e significação das imagens sequenciadas que nos propomos a investigar os aspectos principais relacionados às sequências fotográficas. Um dos propósitos centrais do estudo é poder contribuir no sentido de aprofundar o debate sobre o que é sequência fotográfica e qual a sua relevância no campo da arte.

Se pudéssemos, de maneira bastante simples, explicar o que é sequência fotográfica, logo nesse momento introdutório, poderíamos dizer que é um tipo de história em quadrinhos que, em vez de apresentar desenhos ou ilustrações sequenciadas, faz uso da fotografia. Sendo assim, é o formato (sequencial) que aproxima esses dois modos de expressão, devendo-se considerar, necessariamente, as especificidades de cada meio, sendo o fotográfico o foco da nossa discussão.

¹ Tal afirmação se baseia nos resultados obtidos no decorrer de nossa pesquisa, feita nos bancos de dados das bibliotecas das principais universidades do país, em relação à busca por artigos científicos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses que abordam o tema.

Logo, como discutimos, essencialmente, sobre imagens fotográficas, é importante que deixemos claro sob qual ponto de vista abordamos e entendemos a fotografia. Isso porque, em se tratando das relações entre fotografia e arte, é notório uma forte tendência de reflexões, que tiveram início com o advento da técnica fotográfica, que buscam afirmar ou negar a legitimidade artística do ato fotográfico. Nossa discussão pretende desviar o foco das teorias fotográficas que buscam definir uma “essência fotográfica”, e que por isso acabam abordando a fotografia de maneira unilateral. Também não buscamos defender aqui qualquer enfoque que veja “A Fotografia” exclusivamente como uma “Arte”, mas sim considerar a singularidade de cada trabalho fotográfico e de seus contextos de produção e de recepção. A partir do pensamento de Sontag (2004), podemos compreender a fotografia enquanto sistema semiótico, que, como qualquer outro, pode assumir funções diferenciadas na sociedade. A respeito dos questionamentos sobre a fotografia enquanto arte, a autora diz:

Mas a própria questão de ser ou não a fotografia uma arte é essencialmente enganosa. Embora gere obras que podem ser chamadas de arte – requerem subjetividade, podem mentir, proporcionam prazer estético –, a fotografia não é, antes de tudo, uma forma de arte. Como a língua, é um meio em que as obras de arte (entre outras coisas) são feitas. Com a língua, podem-se fazer discursos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de compras de mercado e a Paris de Balzac. Com a fotografia, podem-se fazer fotos de passaporte, fotos meteorológicas, fotos pornográficas, raios X, fotos de casamento e a Paris de Atget (p.164).

Com isso, pretendemos destacar a pluralidade da linguagem fotográfica e tentar desconstruir a ideia de que existe uma fotografia única que pode ser analisada sempre sob os mesmos parâmetros. Na prática, o que temos são motivações e processos de criação variados, que, ao serem analisados no contexto abstrato das teorias, devem ser considerados. Sendo assim, destacamos, mais uma vez, que a abordagem desenvolvida nesta pesquisa é específica, é sobre um tipo de fotografia específico (em sequência), sendo contextualizada no campo das artes visuais, ou seja, serão analisados trabalhos fotográficos de caráter artístico.

O texto foi dividido em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos uma reflexão sobre o formato em sequência, fundamentada em conceitos referentes à *arte sequencial*. Embora geralmente relacionada às histórias em quadrinhos, a arte sequencial é, na verdade, um campo artístico e teórico mais amplo, que pode abranger vários tipos de imagens estáticas sequenciadas, incluindo, claro, as imagens fotográficas. Desta forma, foi a partir da busca por um entendimento da configuração da arte sequencial que delineamos as características principais do formato em questão. Mesmo tratando o assunto sob um ponto de vista geral e considerando imagens em sequência como um todo, desde esse primeiro momento, visamos o

apontamento das aplicações mais adequadas ao nosso objeto de estudo, sustentadas a partir de exemplos de trabalhos em sequência fotográfica. Assim, a análise sobre os principais elementos visuais da arte sequencial atua como embasamento para a compreensão de como tais elementos podem vir a se articular no meio fotográfico. Vale lembrar que nas histórias em quadrinhos, e na arte sequencial de forma geral, é possível que a linguagem verbal seja utilizada como parte integrante da composição da mensagem, que assume um caráter híbrido ao unir texto verbal às imagens. As relações entre esses dois sistemas de signos, por si só, abririam margem a uma vasta discussão, entretanto, ressaltamos que temos como foco principal do nosso estudo apenas a linguagem visual, as imagens fotográficas.

Por isso, no segundo capítulo abordamos alguns dos percursos seguidos pela fotografia, principalmente no que diz respeito às suas relações com a sociedade e com a arte, pontuando seu contexto de surgimento, seus primeiros passos de aproximação com determinados movimentos artísticos, até sua inserção na conjuntura da arte contemporânea. Entendemos o advento da fotografia como um marco nas formas de se ver e de registrar o mundo. A percepção visual que a sociedade tinha das coisas e até dela mesma passou por profundas transformações com o surgimento do registro fotográfico. Inicialmente destinada a documentar, devido à sua precisão de captura da realidade visível, a fotografia foi usada quase que exclusivamente como registro de aparências externas na sua primeira fase de existência. Consequentemente, a nova técnica trouxe diferentes ambições para o campo da arte, especialmente para a pintura, como veremos. Os artistas do período moderno passaram a ter acesso a novos pontos de vista, a novas visualidades, e com isso puderam modificar significativamente a maneira que criavam suas representações.

Gradativamente, o sistema de arte foi absorvendo a técnica fotográfica. Num primeiro momento, ainda de forma discreta, fazendo uso de seu caráter documental, como forma de apoio para a criação em outras áreas artísticas, que não a fotográfica. Depois, com a poética da arte conceitual e sua necessidade de registrar o efêmero, o imaterial, mesmo não tendo sua totalidade expressiva reconhecida, a fotografia deu mais um passo em direção aos espaços de arte, se fazendo presente enquanto objeto artístico nos livros de arte, galerias e museus. Contraditoriamente, foi pela mudança na concepção de arte, que buscava se libertar da matéria, que a fotografia se fez artefato artístico.

Finalmente livre de uma funcionalidade até então vista como única (a de documentar), a fotografia pôde se abrir a novos horizontes com os fundamentos da arte contemporânea. Novos modelos de construção de imagens e de percepção surgiram, e fizeram da fotografia a base da maioria das mídias atuais. Com isso, muitos dos paradigmas teóricos sobre a imagem

fotográfica puderam ser superados, como também houve uma abertura para uma prática mais livre, mais híbrida. A fotografia é hoje parte significativa na estrutura dos signos visuais; novas formas de criá-la, vê-la e usá-la foram aplicadas ao nosso cotidiano, e claro, ao campo da arte. A essência da fotografia contemporânea é, sem dúvidas, a pluralidade. E enquanto expressão artística, essa característica se torna ainda mais evidente, como podemos observar com a sua presença na obra dos mais variados artistas. É por esse caminho plural que buscamos seguir, tratando a fotografia enquanto forma de expressão artística legítima, capaz de traduzir as mais variadas visualidades e expressividades, sejam elas “reais” ou não.

Tendo circunscrito nossa área de concentração (arte sequencial + fotografia), no terceiro capítulo, dedicamo-nos à abordagem da linguagem da sequência fotográfica propriamente dita. O conteúdo apresentado nesse momento se desenvolve a partir da compreensão das motivações que levaram à produção das primeiras fotografias em sequência, nos conduzindo, finalmente, à elaboração da nossa própria definição do termo *sequência fotográfica*. Trazemos também alguns apontamentos sobre a Fotonovela, gênero que apresenta fotos em sequência e textos verbais na composição do seu formato. Tendo sido a forma mais popular de disseminação da sequência fotográfica, a fotonovela é abordada aqui com o intuito de mostrarmos uma das variedades do formato (fotos sequenciadas), destacando o tipo de abordagem oferecido pelo gênero.

Afim de verificar alguns modos de articulação entre a sequência fotográfica e o campo da arte, discutimos ainda a relação estabelecida entre a fotografia e determinados movimentos artísticos, que foram impulsionados pelo fim do Modernismo e que trouxeram novas reflexões sobre o objeto artístico, sobre os espaços oficiais da arte e também sobre o próprio processo de criação. Essa mudança de tendência na forma de pensar a atividade artística foi decisiva para o ingresso da fotografia no território da arte, que paulatinamente absorveu o processo fotográfico, tanto conceitualmente como nas suas práticas. A análise aqui busca enfatizar a importância do registro fotográfico para os movimentos de caráter efêmero da época e, principalmente, a partir dos casos apresentados, busca fortalecer a ideia da fotografia como um produto de valor estético, e não apenas um documento imparcial. Obviamente, é dado destaque à utilização da fotografia em sequência, a ponto que tentamos elucidar a prevalência do uso da sequência fotográfica ao da imagem única nos exemplos dados ao longo do texto.

Em seguida, apresentamos uma discussão sobre *montagem* cinematográfica que, apesar de não ter como matéria-prima o fotograma em si (mas sim planos em movimento), traz subsídios relevantes no que diz respeito ao processo de justaposição de imagens; uma vez que a sequência fotográfica apresenta uma estrutura básica na qual cada imagem tem uma relação

interdependente com a seguinte, ou seja, para que o todo faça sentido, é necessária uma organização pré-determinada, uma montagem. A montagem se caracteriza pelo conflito entre imagens que, justapostas, produzem um significado novo para além do que produziriam isoladas. Assim, é através dos possíveis efeitos semânticos ativados pela montagem que as significações resultantes da combinação de duas ou mais fotos podem ser percebidas. O apoio de teorias cinematográficas que tratam da montagem mostra-se essencial na busca por um entendimento da produção de sentido, do modo como uma ideia se materializa ou uma história é contada em sequências fotográficas.

Desde já, podemos ilustrar como esse processo de significação através da montagem acontece fazendo uma breve analogia² entre poesia literária (que, como nos lembra Eisenstein, também faz uso da montagem) e a fotografia sequenciada. Em um poema, cada palavra é dotada de um significado (figurado ou literal); ao se formarem os versos, através da união das palavras, origina-se um sentido mais amplo: os grupos de palavras trazem novas ideias, novos sentidos. Quando unidos, esses grupos (os versos) geram o poema e juntos acendem outras significações, ainda mais intensas, que fortalecem o nível poético da obra. Diante disso, percebe-se a existência de dois níveis (articulações) de relação entre os elementos verbais do poema, que são entre palavras (que forma o verso) e entre versos (que forma o poema). Analogicamente, as palavras de um poema seriam correspondentes a cada um dos elementos físicos de uma foto. Já os versos, com seus recortes e palavras funcionando umas em relação às outras, seriam análogos à fotografia única, solitária, com seu recorte de enquadramento e seus elementos físicos internos uns se relacionando com os outros. O poema como um todo, no qual os versos se relacionam e se ligam uns aos outros, por conseguinte, seria análogo à sequência fotográfica, na qual as imagens se relacionam e se ligam umas às outras, criando sentidos antes não presentes nos elementos isolados (num primeiro nível, palavras e objetos isolados; num segundo nível, versos e fotos isolados). Ainda, outros elementos (que não estruturais) também fazem parte da intensificação de sentidos em uma obra. Na poesia verbal, o texto é formado pela união dos versos, juntamente com a utilização de recursos poéticos (ritmo, rimas, aliterações etc.) para que determinado sentido se concretize³. O mesmo pode ser observado no processo de construção de sentido em uma obra fotográfica, que, além de apresentar os objetos fotografados

² Não pretendemos construir em nosso trabalho uma analogia da sequência fotográfica com a poesia verbal. Fazemos essa analogia agora apenas com intuito ilustrativo, e a comparação se encerra aqui.

³ Essas informações sobre poesia literária podem ser encontradas em qualquer tratado sobre poesia, como por exemplo em: CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de Leitura da Poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

em si, faz uso de recursos visuais (cor, enquadramento, luz etc.) para que se construa um sentido abstrato e uma ideia seja apresentada.

Finalmente, no nosso quarto capítulo, desenvolvemos análises de duas sequências fotográficas: *The bogeyman* (O bicho-papão), *The human condition* (A condição humana). As duas obras foram produzidas pelo fotógrafo americano Duane Michals (1932), cujo trabalho vem sendo fio condutor desta pesquisa, desde sua fase embrionária; tendo sido a partir de uma experiência estética pessoal (analisando a sequência *Things are queer* de 1973) que a necessidade de construir uma reflexão, um estudo sobre sequências fotográficas, teve início. Michals é conhecido por suas sequências fotográficas ficcionais, que têm temáticas ligadas ao fantástico e que abordam questões relacionadas à morte, ao sobrenatural e à sexualidade. Os aspectos filosóficos representados em seus trabalhos também envolvem questionamentos acerca de religiosidade e de existencialismo. A fotografia é, para Michals, uma forma de tornar visuais aspectos subjetivos da sua vida, como expusemos no início do capítulo. Os conteúdos fotografados por ele são pertinentes à condição humana e, por essa abrangência, o espectador é convidado a também refletir sobre esses questionamentos e sobre sua própria identidade. Ainda, o formato em sequência, no qual essas temáticas são apresentadas, é o caráter mais pontual da obra de Duane Michals, e, como dito, foi a partir da observação desse tratamento inovador que nossa pesquisa foi desencadeada; daí a relevância de uma análise sobre algumas de suas sequências fotográficas no último capítulo do texto, bem como do delineamento de alguns dos principais aspectos da sua carreira enquanto artista fotográfico.

As análises consideram a fundamentação teórica apresentada nos capítulos anteriores e, claro, as condições da própria imagem, numa abordagem sistemática e também interpretativa, tendo como guia os signos observados nas sequências e as relações entre as fotografias, para que possamos examinar de que modo as significações são construídas pela própria obra.

ARTE SEQUENCIAL

1.1 . Um conceito

Imagens sequenciadas vêm sendo produzidas ao longo da história da humanidade e podem ser observadas em algumas das formas de representações visuais mais primordiais. Várias foram as sociedades que fizeram uso de sequências de desenhos ou de pinturas para registrar sua vida e contar histórias relacionadas ao seu cotidiano e à sua cultura. Como afirma McCloud (2005) já nas pinturas egípcias podemos encontrar imagens justapostas que contam uma história através de cenas ordenadas logicamente.

Muitas sociedades pré-históricas deixaram ricos painéis pintados ou esculpidos em paredes de cavernas, superfícies de rochedos e fragmentos de rochas e ossos. Muitos desses registros demonstram intenções de registrar sequenciamentos de ações, como caçadas, deslocamentos ou cenas de guerra.

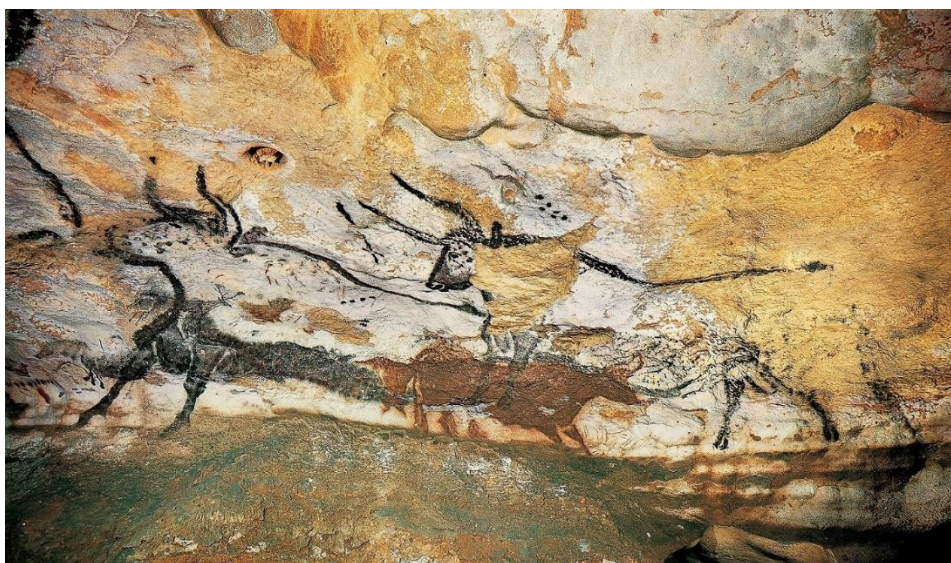


Figura 01: Sequência de animais pintados na caverna de Lascaux.

Fonte: <http://www.meros.org/en/wonder/view?id=465>

Os painéis do Paleolítico Superior da famosa caverna de *Lascaux*, no sudoeste da França, exibem conjuntos de animais que, segundo o pesquisador francês Aujoulat (2004), foram pintados em uma composição que obedeceu a uma ordem sequencial, sazonal e ligada à reprodução dos animais, como se todo o conjunto representasse os ciclos da vida. Mohen (2002, p.138), em seu “Prehistoric Art” se refere aos temas de animais e às sequências em Lascaux e cita a interpretação de A. Laming-Emperaire e A. Leroi-Gourhan de procissões de animais com bovinos seguidos de cavalos e cervos (**figura 01**).

Na região Nordeste do Brasil também são encontrados muitos painéis pré-históricos que têm registrado, em pinturas rupestres, várias cenas de movimentos e sequenciamentos, como nos localizados no Parque Nacional da Serra da Capivara, Piauí (**figura 02**).



Figura 02: Pintura rupestre no Parque Nacional da Serra da Capivara.

Fonte: <http://www.fumdam.org.br/>

No século XI, foi produzida na França a *Tapeçaria de Bayeux*, que descreve, através de imagens sequenciadas, a batalha de *Hastings*, que acarretou a conquista normanda da Inglaterra em 1066. As cinquenta e oito cenas foram bordadas em uma peça de linho de aproximadamente setenta metros de comprimento e cinquenta centímetros de altura. O detalhe da Tapeçaria, mostrado na **figura 03**, retrata o juramento de lealdade de Haroldo II Godwinson, último rei saxão da Inglaterra, à Guilherme, o Conquistador, duque da Normandia.



Figura 03: Detalhe da Tapeçaria de Bayeux, c.1080.

Fonte: http://www.wga.hu/html_m/zzdeco/2tapestr/2bayeux/index.html

A *Coluna de Trajano*, monumento localizado em Roma, também apresenta o uso de figuras sequenciadas com a finalidade de contar uma história. A coluna de mármore, com aproximadamente trinta metros de altura, foi finalizada em 113 d.C., tendo sido construída em comemoração à vitória dos Romanos contra os Dácios.

Episódios históricos da cultura asteca também foram registrados por sequências imagéticas nos Códices pré-colombianos. Esses manuscritos apresentavam eventos ordenados cronologicamente e cenas divididas por assunto, o que possibilita uma leitura contínua, em narrativas construídas essencialmente por símbolos pictóricos.

O *Estandarte de Ur* é outro exemplo do uso de imagens em sequência. O artefato sumério, criado por volta de 2600-2400 a.C., apresenta dois painéis denominados “Guerra” e “Paz”; cada um deles tem três séries de figuras que tratam dos respectivos temas em algumas cenas.

Além disso, os vasos gregos antigos e os arabescos japoneses também narram histórias usando o mesmo mecanismo: imagens em sequência. Esses são apenas alguns exemplos de histórias que são contadas por esse modo na antiguidade, o que nos mostra que a linguagem sequencial de imagens está entre as primeiras da humanidade, sendo anterior até mesmo à própria escrita.

Mas, foi apenas com o surgimento da imprensa que esse modo de comunicação se popularizou, o que possibilitou o desenvolvimento de uma das formas mais famosas de se contar histórias através de imagens sequenciadas: as Histórias em Quadrinhos. De acordo com McCloud (2005), os quadrinhos, tal como os conhecemos hoje, começaram a definir sua linguagem própria através dos trabalhos do suíço Rodolphe Töpffer (**figura 04**), em meados do

século XIX; e desde então as produções foram sendo aprimoradas, adquirindo cada vez mais qualidade técnica e espaço no mercado.

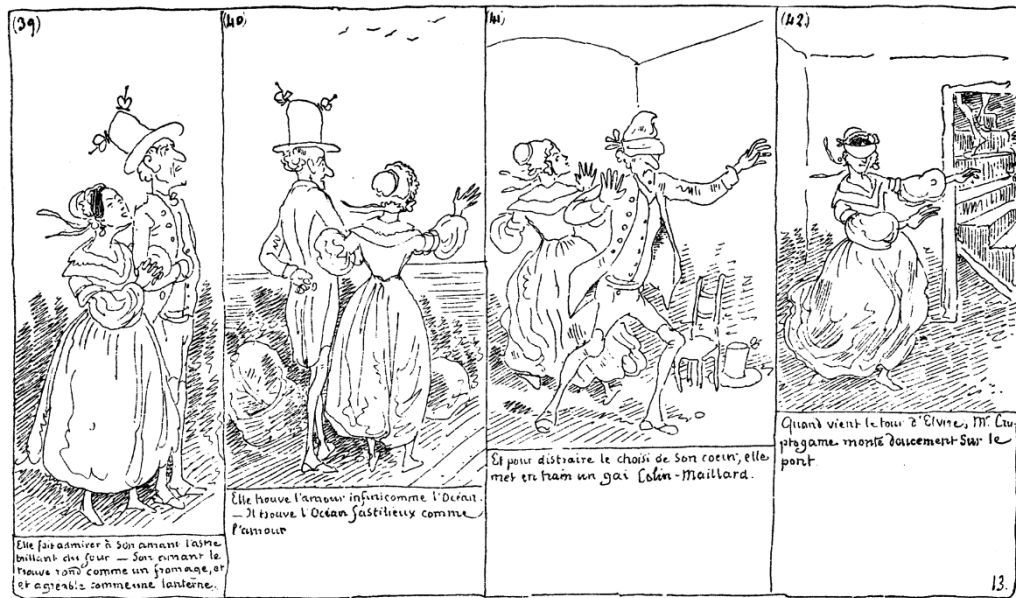


Figura 04: *Histoire de Monsieur Cryptogame*, Rodolphe Töpffer, 1830.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Toepffer_Cryptogame_13.png

A linguagem das HQs⁴ tem um caráter predominantemente narrativo, tendo desenhos justapostos como elementos básicos do seu código icônico, e usando de textos, enquanto código verbal, que podem ser apresentados em balões (para os diálogos e pensamentos das personagens) ou em formato de legenda (para a descrição da história). Porém, é importante ressaltar, que apesar de ser comumente utilizada nos quadrinhos, a mensagem verbal não é um elemento indispensável. Muitas são as histórias em quadrinhos que fazem uso apenas de imagens na sua composição. Para Eisner (2008) a “história em quadrinhos é essencialmente visual” (p. 163). Podemos então dizer que a sua essência está nas imagens estáticas justapostas no espaço, assim como as imagens em movimento são a essência do cinema, mesmo que a maioria dos filmes tenha aspectos verbais também.

Não há uma quantidade de quadros determinada que caracterize as HQs, mas as primeiras produções traziam, na maioria das vezes, narrações curtas, ou episódios isolados, que eram publicados em meios de comunicação de caráter acelerado, como nos jornais impressos, o que tornou a “tirinha” (história com poucos quadros) bastante popular entre os leitores. Mas,

⁴ A abreviação “HQs” é referente a “Histórias em Quadrinhos” e é comumente utilizada por quadrinistas, leitores e estudiosos da área.

hoje em dia, os romances gráficos (*graphic novel*, do inglês) que são histórias mais longas, em formato de revista, são o foco de interesse de muitos artistas e consumidores desse meio. Isso porque o tema pode ser desenvolvido com mais profundidade e as possibilidades de inovação nas formas de exposição do conteúdo são maiores, o que pode gerar um maior envolvimento do leitor com as personagens e a história.

Consideramos que as HQs tradicionais podem ter como componentes básicos da sua linguagem o desenho (tendo em conta os diferentes tipos de traço e de uso da cor), o texto verbal, o balão, a onomatopeia, o quadrinho e a sarjeta. Entre estes elementos, nos deteremos ao estudo dos dois últimos e nas suas formas de articulação. Não pretendemos com isso excluir elementos constituintes próprios dessa linguagem, muito menos considerá-los menos importantes, mas sim ter como foco aqueles que estão sempre presentes na *Sequência Fotográfica* e que podem nos ajudar no entendimento das possibilidades do seu processo de criação. Além disso, os recursos que abordaremos mais a frente, dizem respeito muito mais à forma do que ao conteúdo das histórias em quadrinhos; analisaremos, por exemplo, como pode se dar a organização dos quadros, seus tamanhos e quantidade, e o que isso pode vir a significar, ou seja, aspectos que dizem respeito à organização visual e à estrutura de certos elementos das sequências visuais.

As HQs fazem parte do universo que Eisner (1999) chama de *Arte Sequencial*. O termo foi definido por ele como “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (p. 5). Considerando não só as histórias em quadrinhos, mas também outras formas de expressão que fazem uso de imagens sequenciadas, compreendemos que o termo pode adquirir uma abrangência maior do que a sugerida nesta definição, uma vez que percebemos que esse formato pode ser apresentado em suportes diversos, como desenho, pintura, escultura e fotografia. Então, a partir da definição dada por Eisner, incluiremos na categoria outros tipos de sequências e consideraremos a possibilidade de não ser usada a parte literária a que o autor faz referência, já que, como dissemos, o elemento indispensável nesse tipo de composição é o imagético, sendo o elemento verbal alternativo.

É fundamental deixar claro que as imagens que Eisner menciona são estáticas, o que exclui da nossa abordagem a animação, meio que tem um processo cinematográfico por oferecer ao espectador o que Deleuze (2004) chama de “imagens-movimento”, ou seja, planos, blocos com duração, ao invés de um “corte imóvel”. No cinema, cada quadro é projetado no mesmo espaço, na tela, mantendo uma relação direta com o tempo, enquanto que as imagens

justapostas de que tratamos aqui são ordenadas espacialmente, de acordo com uma lógica na qual cada quadro ocupa um espaço diferente.

Sendo assim, buscamos na arte sequencial referências ligadas, especialmente, aos seus métodos de composição visual e a seus elementos constituintes, uma vez que acreditamos que é um meio rico em possibilidades de criação e que essa linguagem apresenta modos de produção mais próximos ao nosso foco principal (já que a sequência fotográfica é arte sequencial). Feitas as devidas especificações, podemos chegar a nossa própria definição de arte sequencial: uma forma de expressão artística que faz uso de imagens visuais estáticas em sequência para narrar uma história ou expressar uma ideia, sendo patente, ou não, a utilização de mensagens verbais aliadas a essas imagens.

1.2. O narrativo e o expressivo na arte sequencial

A partir da definição de Eisner, entendemos que a arte sequencial pode contar uma história ou expressar uma ideia. É necessário, então, compreender como acontecem esses dois processos. Como podemos construir uma narrativa fazendo uso exclusivo de imagens? Como se dá a expressão de uma ideia não-narrativa através da sequência de imagens?

1.2.1. Sequências narrativas

Segundo Reis e Lopes (1988), o termo *narrativa* pode ser entendido enquanto discurso, ou enunciado, mas é tratado pela narratologia, a partir de Gérard Genette, como um *modo* textual. A narrativa apresenta textos de caráter ficcional (ou não), que são estruturados por signos e códigos próprios de uma linguagem, podendo ser exposta por gêneros narrativos distintos, de acordo com as necessidades comunicacionais e artísticas de determinada época, cultura e sociedade. Sobre a conceituação de narrativa, Aumont (2012) diz que:

A narrativa é definida muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes – que veicula um conteúdo, a história, que deve se desenrolar no tempo – tem, pelo menos na concepção tradicional, duração própria, uma vez que a narrativa também se desenrola no tempo (p. 255).

É claro que não é só na literatura que a narrativa pode ser encontrada, nem só na ficção, estando, por exemplo, presente nos livros de História e nas notícias de jornal. Em diversas manifestações artísticas, o modo narrativo é utilizado. Na arte sequencial, por exemplo, é possível haver uma narrativa visual na qual uma história é apresentada por uma série de imagens ligadas entre si. De acordo com Reis e Lopes (1988)

[...] a *narrativa* não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos *textos narrativos literários*; [...] a *narrativa* desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa impressa, historiografia, relatórios, anedotas etc.), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas (histórias em quadrinhos, cinema, narrativa literária etc.) (p.66).

Independente do meio de veiculação, a narrativa possui os mesmos elementos centrais (a saber: enredo, personagem, tempo, espaço e narrador). A maneira como ela é apresentada pode ser determinada pelo meio, variando de acordo com as características específicas da mídia em questão, seja literatura, cinema, arte sequencial etc., mas o conteúdo vai ser exposto sempre do mesmo modo: o modo narrativo, utilizando os mesmos elementos e as mesmas relações básicas. A narrativa é a materialização da história, que compreende uma sequência de ações contada por um narrador e vivida por um ou mais personagens inseridos num contexto espacial e temporal particulares. Stalloni (2007) diz que “uma narrativa é uma história” que:

para contar, é preciso que haja matéria que se disponha a ser contada, um ou mais acontecimentos, portanto, que serão restituídos e representados de maneira ‘figurativa’. Essa representação afeta seres vivos (as personagens) que evoluem num espaço e num tempo particular [...] (p.86).

A história acontece no encontro entre o que os Formalistas Russos chamaram de *fábula* e *intriga*. A *fábula* é a história como recontada resumidamente e com todos os acontecimentos principais, mas sem particulares, bem organizados e explícitos, de modo cronológico, seguindo a ordem de causa e consequência. Já a *intriga* é o modo específico como a *fábula* se materializa na obra, seja ela qual for. Sendo o próprio discurso, a *intriga* possui todas as digressões, distorções temporais, e inversões da ordem natural de causa e efeito. É preciso levar em consideração que a *fábula* jamais pode ser materializada, uma vez que qualquer materialização sua é, desde já, uma *intriga*, pois é preciso fazer escolhas para concretizar a *fábula*, e essas escolhas já denunciam uma organização discursiva, típica da *intriga*.

Outra característica essencial na conceituação da narrativa é a presença de um narrador; ele conta a história sob determinado ponto de vista, não devendo ser confundido com o autor

da obra. O narrador é uma entidade fictícia, ou seja, sua existência se dá apenas nos limites do próprio texto, sendo ele o responsável por comunicar o discurso criado (JUNIOR, 2009, p. 40). No caso da sequência fotográfica, a presença do narrador é denunciada de modo bem aproximado do cinematográfico: através do ângulo da câmera, do enquadramento, que determina o que é mostrado e o que não o é, da distância da câmera em relação ao seu objeto e da montagem (a justaposição das imagens na composição do todo da sequência).

Existe uma diferença fundamental entre a narrativa verbal e a visual que está relacionada à forma como a história é apresentada. A narrativa pode estar ligada ao que se chama de “contar” ou ao que se chama de “mostrar”. O contar e o mostrar podem estar presentes tanto na narrativa visual quanto na verbal. De fato, num mesmo romance, por exemplo, pode haver momentos da narrativa *contada* e momentos da narrativa *mostrada*. No entanto, é óbvio que o mostrar está muito mais presente e patente na narrativa visual, enquanto o contar se mostra mais frequente na verbal. Para Bordwell (1985), essa diferença se impõe em duas teorias, a *diegética*, que se refere ao “contar”, e a *mimética*, que está relacionada ao “mostrar”.

Teorias diegéticas concebem a narrativa como consistindo, tanto literalmente como analogicamente, de uma atividade verbal: contar. [...] Teorias miméticas concebem a narrativa como a representação de um espetáculo: mostrar. Note que, uma vez que a diferença se aplica somente ao “modo” de imitação, as duas teorias podem ser aplicadas a qualquer meio⁵ (p. 3).

A partir dessa definição, percebemos que a arte sequencial, assim como qualquer outro meio que faça uso de imagens, se aproxima da teoria mimética, uma vez que nesses tipos de representação o conteúdo é mais mostrado do que contado, diferentemente do que acontece nas narrativas verbais. A compreensão de uma história que é apresentada visualmente exige um nível de interação elevado por parte do espectador, que aqui não consideramos como alguém que apenas vê as imagens, mas que precisa fazer uma verdadeira leitura delas para que seu processo de percepção e entendimento aconteça de maneira efetiva. Essa estratégia de observação, que é semelhante à leitura (mesmo que não seja uma leitura científica, própria da análise crítica, mas apenas uma reflexão acurada), é extremamente necessária, devido à própria estrutura da arte sequencial, que, ao justapor os quadros, deixa lacunas entre eles, impondo assim significados implícitos.

⁵ No original: “*Diegetics* theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling. [...] *Mimetic* theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing. Note, incidentally, that since the difference applies only to “mode” of imitation, either theory may be applied to any medium”.

[Tradução da autora].

Para ilustrar o que dissemos, podemos verificar a sequência fotográfica *Droit de regards* (Direito de olhar) de Marie-Françoise Plissart (1954) e Benoît Peeters (1956). Mesmo visualizando apenas duas das páginas da obra (**figura 05**), podemos perceber a existência de uma narrativa. Não iremos nos deter em detalhes sobre a história do livro, mas nos centrar no que está sendo mostrado nesse fragmento específico, já que a partir dele podemos verificar as características de uma narrativa.

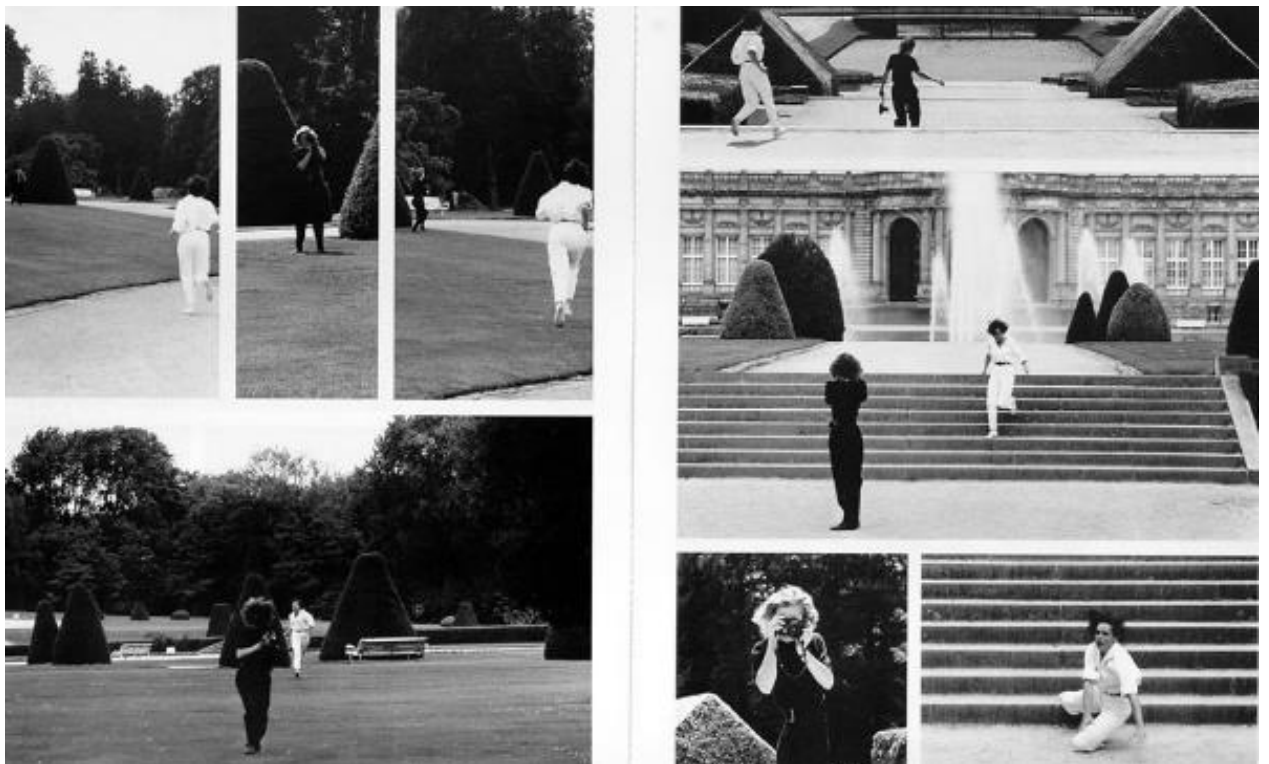


Figura 05: *Droit de regards*, Marie-Françoise Plissart; Benoît Peeters, 1980.

Fonte: <http://humorcriativo.blogspot.com.br/2014/02/droit-de-regards.html>

Trata-se de uma cena de perseguição que é desenvolvida pela ação de duas mulheres, que são as *personagens* da história. Já nos primeiros quadros, podemos perceber que a mulher de preto tenta fotografar a outra de branco e que a que está sendo fotografada tenta perseguir a fotógrafa. Com os enquadramentos mais abertos, podemos visualizar o *espaço* físico, o cenário, no qual o *enredo* se desenrola, que é o jardim de uma mansão. Tendo visto todos os quadros da sequência, temos a sensação de passagem de *tempo*, pelo desenvolvimento da própria ação com a movimentação das personagens, que denuncia a duração curta da perseguição.

No que diz respeito ao ponto de vista do *narrador*, no primeiro quadro ele mostra as duas personagens e o distanciamento entre elas, para que na segunda imagem possamos nos

aproximar da mulher de preto e perceber que ela está fotografando a outra. No terceiro quadro, ele mostra novamente as duas, mas agora podemos perceber o início da perseguição. Até então, o ponto de vista assumido pelo narrador é o da mulher fotografada. Na quarta imagem, o narrador contextualiza as personagens através do plano aberto e nos deixa ver agora a reação da fotógrafa, que foge e olha para trás, de modo que é o seu ponto de vista que o narrador assume. Na quinta imagem, o ponto de vista do narrador volta a ser o da mulher fotografada, que corre atrás da fotógrafa. Até aqui, o posicionamento da câmera é alternado entre uma visão que mostra a partir das costas da personagem de branco e outra frontal, que tem a mulher de preto no primeiro plano.

O penúltimo quadro, além de quebrar as ligações até então feitas pelo ponto de vista ou pelo posicionamento da mulher de preto, faz um recorte apenas da fotógrafa, aproximando-se da personagem no momento em que ela dispara a câmera, de modo a criar uma pausa, como um momento especial na sequência. Logo em seguida, na última imagem, vemos o momento que foi registrado pela fotógrafa, outro momento especial (esse o momento especial realmente) e o fim da ação com a queda da mulher fotografada. Essa última imagem aparece como uma foto, feita pela personagem da história, quando justaposta à imagem anterior da fotógrafa em primeiro plano. Todas essas escolhas quanto ao que mostrar e o que omitir, de que ponto de vista mostrar e que relações devem ser realizadas na leitura, são traços da presença do narrador. Essas são escolhas do narrador, sendo assim patente sua existência. A narrativa em *Droit de Regards* é construída exclusivamente por imagens. A leitura do conjunto total das fotos certamente facilitaria a compreensão da história, bem como o aprofundamento da análise dos elementos que caracterizam a obra enquanto predominantemente narrativa. As páginas anteriores e posteriores às que foram utilizadas aqui como ilustração ampliam a gama de significações e interpretações do que está sendo contado, porém, é pela contiguidade de imagens, mesmo de uma pequena parte, que se torna possível identificar as especificidades do modo narrativo e apontar como elas são apresentadas visualmente.

1.2.2. Sequências expressivas

O outro tipo de sequência a que nos referimos na nossa definição de arte sequencial foi a que não é construída com a finalidade de contar uma história, mas sim de expressar uma ideia, seja uma ideia intelectual, seja representação de movimento, de emoções etc. Por não ter que desenvolver um enredo, e assim não apresentar os vários aspectos ligados à narrativa,

geralmente esse tipo de sequência tem uma quantidade menor de quadros, tendo como objetivo principal a reflexão intelectual ou a demonstração de um sentimento. É importante ressaltar que isso não significa que as sequências narrativas não expressem ideias ou provoquem reflexão, nem que o tipo expressivo não possa conter elementos narrativos, mesmo que embrionários. Trata-se de uma questão de considerar o que é predominante em cada um desses tipos para que possamos, na leitura da obra, compreendê-la melhor, atentando para aqueles elementos mais pertinentes, mas levando em conta, ao mesmo tempo, os elementos do outro tipo que nela se insinuam.

Para fazer uma leitura da sequência expressiva, é necessário ir além do conteúdo explícito da obra. Toda mensagem pode ter, além do significado denotativo, um ou mais significados conotativos. Ou seja, as imagens podem ser exatamente aquilo que mostram de forma objetiva, tendo apenas uma relação direta com o referente, ou podem, além desse significado denotativo, conter significados ocultos que não são revelados num primeiro nível de significação. Uma informação narrativa pode fazer parte da estrutura de uma sequência expressiva, mas tendo como função exprimir um conteúdo subjetivo, por exemplo.

As imagens têm um caráter específico muito forte (ainda mais a imagem fotográfica), o que faz com que a expressão de algo abstrato seja um processo que relaciona o que está sendo mostrado na obra com a experiência do leitor, para que os possíveis significados sejam produzidos. Há casos, no entanto, em que a fotografia recorta seu objeto figurativo do mundo de modo a torná-lo desde a captura uma imagem abstrata, o que pode ser alcançado também através de montagem, recortes, colagens, alterações digitais etc. A sequência que estamos chamando de expressiva não obedece a um único padrão, não possui elementos específicos que possam caracterizá-la; mas, para que possamos compreender seus modos de produção, podemos propor uma reflexão a partir de um gênero literário, assim como fizemos com a sequência narrativa, em que buscamos apoio no modo narrativo.

O gênero lírico, estudado quase exclusivamente em literatura, também chamado de poesia lírica, apresenta definições que nos permitem identificar semelhanças com as intenções da sequência expressiva, por também traduzir emoções, subjetividades e expressar ideias. Coutinho (2008) diz que o lirismo “encontra motivação seja nas ideias ou sentimentos, seja na musicalidade, na imagística. As ideias são fontes de lirismo, quando traduzindo as grandes leis da condição humana, têm capacidade de despertar emoções” (p.82).

É claro que, na arte sequencial, a forma como essas ideias são estruturadas e expostas é diferente da literatura, por se tratar de outro meio; mas a discussão do gênero nos permite

considerar sua essência, além das suas formas de aplicação, uma vez que os critérios formais, que dizem respeito à versificação não são determinantes na definição do lírico ou do poético.

Na sequência imagética expressiva, a representação objetiva das coisas do mundo serve como uma espécie de suporte para o que se quer expressar. O leitor tem, em um primeiro nível de significação, a compreensão do que está efetivamente sendo mostrado e, aprofundando um pouco mais sua análise, ele pode apreender os significados que vão além dos dados primários, da realidade exterior, que pertencem a um universo simbólico ou metafórico.

O mundo exterior, os seres e as coisas não constituem um domínio absolutamente estranho ao poeta lírico, nem este pode ser figurado como um introvertido total, miticamente insulado numa integral pureza subjectiva. O mundo exterior, todavia, não significa para o lírico uma objectividade válida enquanto tal, pois representa um elemento de criação lírica somente enquanto absorvido pela interioridade do poeta, enquanto transmutado em revelação íntima (SILVA, 1976, p.230).

A narrativa tem um caráter dinâmico, o encadeamento temporal e causal no qual as suas personagens estão inseridas não é comum à natureza do lírico. Na sequência de imagens expressiva, a ideia, a emoção ou a sensação, supera a preocupação com o desenvolvimento de uma série de acontecimentos ligados cronologicamente. Aqui, a linguagem sugere, permite que os significados sejam mais abertos, menos delimitados.

O caráter não narrativo e não discursivo da poesia lírica acentuou-se sobretudo com o simbolismo, que rejeitou o pendor descritivo dos parnasianos e advogou uma estética da sugestão: em vez da linguagem directa, com que expressamente se nomeia o real, a linguagem alusiva, que envolve de mistério os seres e as coisas; em vez do traço preciso e delimitador, a evocação sortilêga” (SILVA, 1976, p.234).

Como exemplo desse tipo de sequência a que nos referimos, podemos citar um dos trabalhos do artista americano John Baldessari (1931) intitulado *Throwing four balls in the air to get a square - best of thirty-six tries* (Jogando quatro bolas no ar para obter um quadrado - melhores de trinta e seis tentativas). A sequência tem oito fotografias (**figura 06**). Na primeira delas, um braço arremessa quatro bolas ao ar, e as imagens seguintes mostram apenas as bolas “paradas” no céu na disposição que ficaram no momento da captura de cada foto. A primeira impressão que essa sequência fotográfica causa é de ser uma brincadeira, na qual alguém tenta alcançar o objetivo apresentado no título da obra. Mas, além do conteúdo referencial, que pode ser percebido sem a necessidade de um exame mais aprofundado, existem ideias que requerem um pouco mais de atenção no decorrer da leitura das imagens.

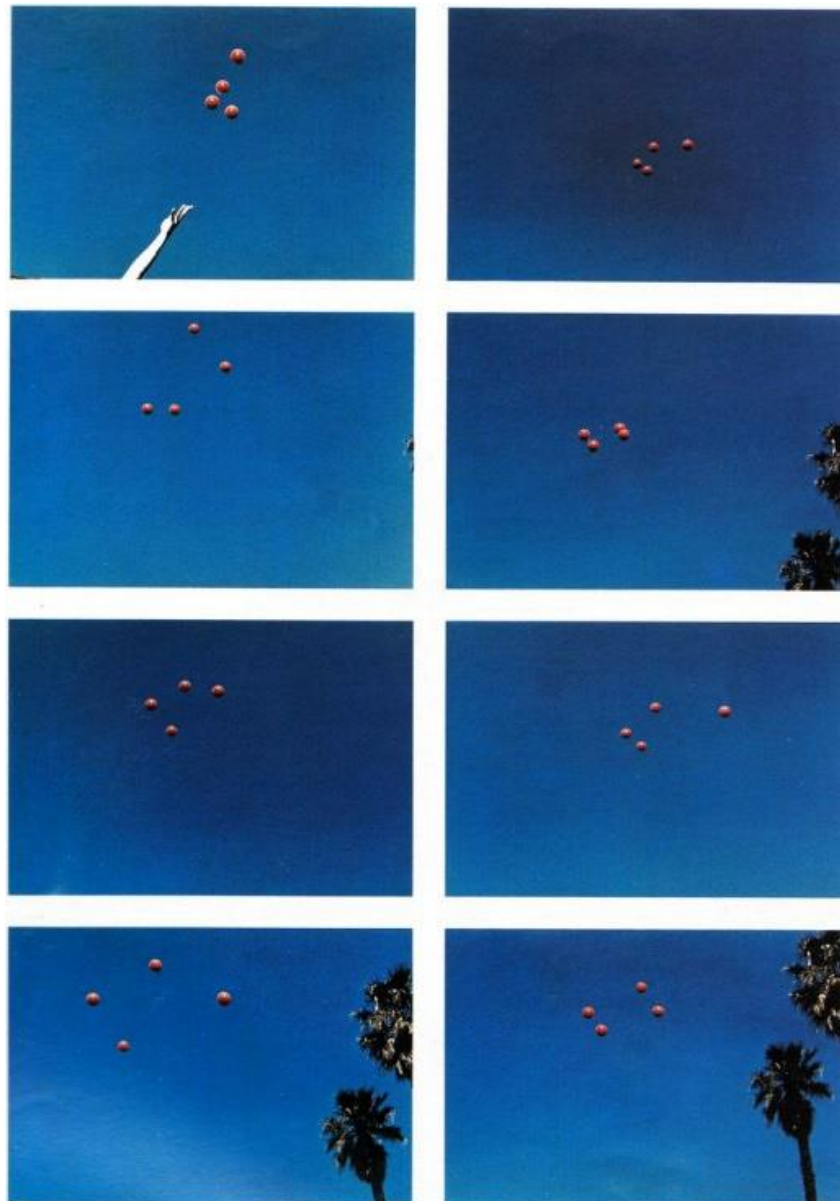


Figura 06: *Throwing four balls in the air to get a square (Best of thirty-six tries)*, John Baldessari, 1974.

Fonte: <http://www.art21.org/images/john-baldessari/throwing-four-balls-in-the-air-to-get-a-square-1972-73?slideshow=1>

Nessa sequência, Baldessari tenta alcançar uma espécie de ordem e equilíbrio através do acaso. O jogo de aleatoriedade faz uma abordagem sobre o papel do acaso na composição fotográfica, havendo então um conteúdo metalinguístico. Podemos fazer uma referência ao que o fotojornalista Henri Cartier-Bresson chamou de “momento decisivo”: para ele, no movimento há um instante no qual todos os elementos que se movem entram em equilíbrio, e é papel da fotografia registrar esse instante preciso. O fotógrafo deve então ficar atento aos acontecimentos para que possa clicar o momento certo, dando sentido ao mundo; para isso ele precisa de

“concentração, a disciplina da mente, sensibilidade e um sentido de geometria”⁶. Muitas são as discussões, envolvendo principalmente a fotografia de fotojornalismo, que tratam dessa questão, a de o fotógrafo estar no lugar certo, na hora certa, para captar a imagem ideal, e se esse momento ideal realmente existe ou toda a situação é “montada”. O que Baldessari faz é justamente subverter essa ideia, já que, como o próprio subtítulo indica, ele jogou as bolas ao ar trinta e seis vezes para que pudesse enfim captar o “momento decisivo”, no qual o equilíbrio estaria na forma geométrica quadrada formada pelas quatro bolas. A influência da intenção do autor no resultado final da obra é tema recorrente nos debates que tratam das relações entre arte e acaso. Nessa sequência, o fotógrafo deixa claro que sua intenção é desenvolvida de forma consciente e que é através de várias tentativas que ela é alcançada. Obviamente, as leituras e interpretações podem ser várias, dependendo do repertório do espectador (afinal, a poesia é plurissignificativa), mas, a partir do que é exposto na própria sequência, é possível ter uma compreensão de alguns significados provocados pela obra, como fizemos.

Com essa breve análise, podemos ter uma ideia de como os conteúdos podem ser estruturados em sequências visuais, que aqui separamos em dois tipos: narrativas e expressivas. Resumidamente, queremos ressaltar que nem sempre a sequência de imagens é narrativa, nem sempre há uma história por trás da sequência; em alguns casos, por exemplo, existe apenas um jogo criado a partir da justaposição de duas imagens que, juntas, ganham um sentido que não teriam isoladamente. A arte sequencial é um universo amplo, que pode estar presente nos mais diversos tipos de suporte e com finalidades várias. Aqui, buscamos tratá-la como uma espécie de grande área de estudo, na qual podemos incluir vários tipos de imagens fixas que são apresentadas em forma de sequência, como a sequência fotográfica, o centro de nosso interesse. É importante destacar também, que as sequências fotográficas transitam entre o narrativo e o expressivo, não podendo ser definidas exclusivamente como um tipo, o que acontece é apenas uma inclinação maior para o narrativo ou para o expressivo.

1.3. Elementos constitutivos da arte sequencial

Serão abordados a seguir alguns dos elementos visuais que consideramos essenciais na construção de sequências imagéticas, mais especificamente de sequências fotográficas. Vale lembrar que a maioria desses recursos não são de exclusividade da arte sequencial, sendo

⁶ CARTIER-BRESSON, Henri. In: **Foundation HCB**. Disponível em: <http://www.henricartierbresson.org/en/hcb/>. Acesso em: 25 mar. 2016.

patentes também na imagem única. Para que pudéssemos compreender como esses elementos podem vir a se articular em sequências fotográficas, nos apoiamos principalmente em elementos comuns às HQs, ao cinema e, claro, à fotografia. Tratamos aqui de arte sequencial de forma geral, mas buscamos, através de exemplos, aproximar essas ideias mais genéricas ao nosso objeto de estudo central, que são as sequências fotográficas.

Os elementos básicos de uma obra visual passam a ser percebidos como parte integrante de um todo. Na arte sequencial, isso pode ser ainda mais intenso, já que além dos elementos internos do quadro existe a relação de uma imagem com a seguinte, que, como veremos, também influi na leitura. Os significados e efeitos provocados pela obra resultam da maneira como cada parte interage com as outras e como elas são arranjadas de forma a compor o sentido da totalidade. Esses elementos, quando bem trabalhados individualmente, geram equilíbrio para todo o conjunto, o que favorece o entendimento das intenções da composição visual enquanto expressão artística.

Diante disso, consideramos fundamental analisar os recursos principais da arte sequencial para que possamos compreender as maneiras como esses elementos podem ser explorados, tendo em vista o efeito pretendido com a mensagem ou expressão visual e considerando, inclusive, o poder de significação dos elementos tanto por sua presença como pela ausência.

A análise dos elementos constituintes foi feita a partir da separação de cada um deles; mesmo assim, é possível perceber que eles estão intimamente interligados, e em alguns casos não se pode falar sobre um sem considerar algum outro (tempo e espaço, por exemplo). A divisão foi feita sob um ponto de vista metodológico, para que possamos distinguir os diversos componentes; mas é importante ter em mente que a arte sequencial é um tipo de linguagem contínua e seus elementos não são percebidos como autônomos no momento da fruição. A opinião de Dondis (2007) corrobora nossa ideia de análise segmentária dos elementos constituintes da sequência fotográfica:

São muitos os pontos de vistas a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual; um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos constitutivos, para melhor compreendermos o todo. Esse processo pode proporcionar uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê. (p.52)

1.3.1. O recorte da imagem

Na arte sequencial, para que as ações sejam apresentadas ao espectador e os eventos da narrativa ou da ideia sigam uma sequência passível de leitura, faz-se o uso de quadros (comumente conhecidos no universo das HQs como quadrinhos). As ações acontecem sob um fluxo contínuo na realidade, mas para que determinada situação possa ser representada em sequência visual, é preciso captar os seus segmentos mais expressivos, para que a essência da mensagem e os seus possíveis significados sejam transmitidos. Como lembra Aumont (2004), o quadro pictórico e o cinematográfico (obviamente também podemos incluir nisso a imagem fotográfica), não têm necessariamente uma forma quadrada e, numa definição básica, diz o autor que “o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém” (p.112). Aumont ressalta ainda que a visualização de uma imagem como vista no formato de um quadro não é comum à natureza do olhar humano, mas que foi convencionalizada culturalmente, principalmente a partir da pintura ocidental clássica e da representação que valorizava um “lugar privilegiado”.

Nas histórias em quadrinhos, a moldura do quadro em si pode ser percebida mais claramente, já que na maioria das vezes ela é desenhada de forma a delimitar o espaço da imagem. No caso das fotografias sequenciadas, nem sempre há essa demarcação. Nesses casos, a imagem é contida pelo próprio espaço do enquadramento, sem apresentar uma linha que a contorne. Deleuze (2004) chama de enquadramento “a determinação de um sistema fechado que compreende tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios” (p.25). Logo, o enquadramento pode ser compreendido enquanto recorte que posiciona o olhar do observador em relação a uma imagem, determinando o que é e o que não é mostrado nela.

A sequência fotográfica da **figura 07**, do artista Bill Beckley (1946), contém três quadros. Como podemos observar, apenas dois deles têm realmente o formato quadrado, sendo o segundo um triângulo equilátero. As imagens têm composição simples, em cada uma delas apenas um elemento é enquadrado (ou dois, se considerarmos a sombra). O que nos chama atenção aqui é a relação que foi estabelecida entre o segundo quadro e o seu tema. O triângulo foi posicionado com a base voltada para cima e a ponta para baixo, como se estivesse indicando a direção, como uma seta; assim, o quadro não só delimita o que é mostrado nele, mas também tem na sua forma uma função estética, apontando o sentido da queda da gota d’água para o próximo quadro, que contém o balde.

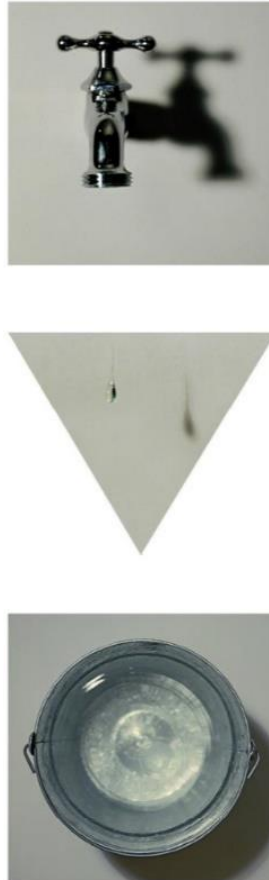


Figura 07: *Drop and Bucket*, Bill Beckley, 1975.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/bill-beckley-drop-and-bucket>

Os elementos visuais (pessoas, objetos, paisagem etc.), ao serem enquadrados, tornam-se subconjuntos da imagem, sendo cada um deles partes significantes do quadro. E cada quadro é parte de um todo maior, um conjunto de quadros, no caso das sequências. A forma como esses subconjuntos são dispostos na imagem, a partir do enquadramento, determina a sua composição e pode ressaltar certos valores expressivos. Ao enquadrar, escolhe-se um ângulo de visão específico, direcionado pelo posicionamento da câmera, que pode vir a influenciar determinadas reações diante da mensagem; ou seja, a angulação pode sugerir não só uma maneira de se ver a cena objetivamente, como também construir significados.

Ao olhar uma cena de cima, o espectador tem uma sensação de pequenez, que estimula uma sensação de medo. O formato do quadrinho em combinação com a perspectiva provoca reações porque somos receptivos ao ambiente. Um quadrinho estreito evoca uma sensação de encurralamento, de confinamento, ao passo que um quadrinho largo sugere abundância de espaço para movimento – ou fuga. Trata-se de sentimentos primitivos profundamente arraigados e que entram em jogo quando acionados adequadamente (EISNER, 1999, p. 89).

No caso da câmera fotográfica, esse direcionamento do olhar produzido pelo enquadramento nem sempre foi considerado. Ao contrário da pintura, e do desenho, de forma geral, vista sempre como um trabalho manual impregnado de subjetividade, a câmera, principalmente durante a sua primeira fase de existência, era tratada como um objeto de registro passivo, objetivo. Hoje, tanto no cinema quanto na fotografia, a câmera é usada como uma forma de interpretação dos acontecimentos, um elemento ativo da criação artística. O valor conotativo do ponto de vista, ao seja, o tratamento que é dado a uma situação, corresponde “a tudo o que faz com que um enquadramento traduza um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc.” (AUMONT, 2012, p.160).

Na sequência da **figura 08**, o fotógrafo Duane Michals (1932) faz uso do posicionamento dos elementos da imagem e da câmera em relação a estes para enfatizar um ponto de vista. Em uma visita ao Egito, Michals constrói sua própria pirâmide. Nas imagens, o monumento egípcio é enquadrado ao fundo, enquanto mais à frente fica a personagem (o próprio fotógrafo); no decorrer da sequência, a nova pirâmide vai gradualmente tomando forma no primeiro plano. O recorte dos elementos visuais é feito pelos limites da própria fotografia, não havendo molduras visíveis que demarquem cada quadro. Não há variação do enquadramento nas seis fotografias, a câmera parece manter a mesma posição em todas elas. Nessa sequência, temos interesse especial pela última imagem e pelo ângulo escolhido pelo fotógrafo, com o posicionamento da câmera em relação à sua própria pirâmide e às pirâmides egípcias.

É notório que em se tratando de imagem fotográfica, um objeto próximo à câmera parece ser maior do que aquele que se encontra mais distante dela. Sobre o interesse dos fotógrafos em relação a isso, Adams (2006) diz que “Ao comparar a escala das áreas em primeiro plano com as áreas mais distantes, levamos em conta questões como massa, equilíbrio e significado visual e emocional, e podemos alterar essas relações mudando a distância entre a câmera e o objeto” (p.110). Assim, podemos observar que na última foto as pedras empilhadas por Michals são aparentemente maiores do que as pirâmides do Egito, que estão numa linha de visão mais distante da câmera. Colocada em primeiro plano, a pirâmide construída pelo fotógrafo ganha maior importância e é destacada no ponto de vista do espectador, tornando-se o objeto mais relevante da cena. Além disso, a câmera foi posicionada levemente abaixo da linha do horizonte, com uma angulação que também reforça a ideia de superioridade e exaltação, já que engrandece o objeto.

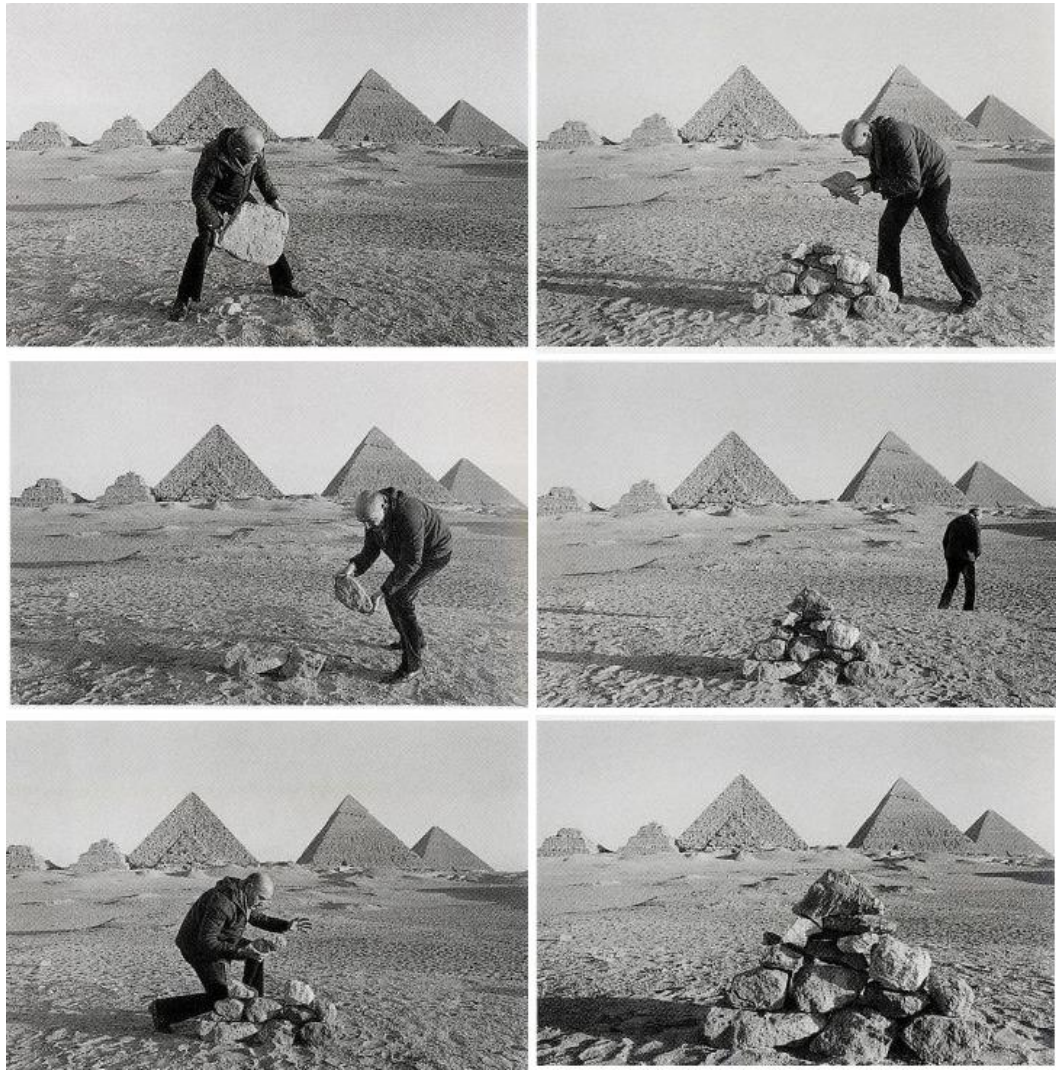


Figura 08: *I build a pyramid*, Duane Michals, 1978.

Fonte: <http://www.bernipalumbo.com/attchfi2d38c8a1ee8c02d3a936422784c559be516424f21d417/>

O enquadramento pode contribuir na sistematização de efeitos psicológicos, mas também pode ser usado apenas com propósitos estilísticos. Ele não diz respeito necessariamente à centralização de um ponto de interesse, podendo quebrar expectativas mais tradicionalistas quanto ao posicionamento de um tema na imagem. Sendo assim, o quadro pode ser adaptado ao tema, que guia a forma e a disposição de seus elementos visuais internos. Deve ser visto essencialmente como uma ferramenta que intermedia a relação estética entre o observador e a imagem. No caso das imagens em sequência, o enquadramento também é responsável por criar os quadros, podendo fazer as vezes de moldura, tornando-se o recorte espacial e temporal que separa uma imagem da seguinte e orientando o sentido de leitura.

1.3.2. Entre os recortes

Na arte sequencial, como já mencionado, o quadro, que isola o conteúdo de uma cena, é justaposto (no espaço) a um ou mais quadros. O cinema tem um mecanismo similar, mas a justaposição é feita entre planos com movimento, e no tempo. Nos dois casos, os acontecimentos fragmentados, ao serem postos em uma sequência imagética, deixam intervalos espaciais e temporais entre si. É pela montagem (assunto que será aprofundado no terceiro capítulo) que uma ideia de continuidade pode ser sugerida, e o espectador passa a perceber o conteúdo segmentado como sendo um todo completo.

Assim como na linguagem verbal, na arte sequencial, cada elemento individual precisa ser posto numa ordem pré-determinada. Essa ordem é a sintaxe. Na linguagem verbal e na literatura (como figura de estilo), a *elipse* é uma figura sintática que pressupõe a ausência de um desses elementos, mas que é recuperado na leitura a partir das outras informações. O mesmo termo é usado na linguagem cinematográfica para indicar a supressão de um elemento da sequência. Sobre a elipse, Martin (2005) diz que “A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e momentos vazios, mas antes sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade” (p. 107).

Nas histórias em quadrinhos, a elipse se encontra no intervalo entre um quadro e outro, ou seja, no espaço em branco, que é comumente chamado de sarjeta. Esses intervalos são espaços vazios apenas visualmente, já que a distância existente entre dois momentos é sempre preenchida mentalmente pelo leitor, através da sua experiência (relacionada tanto ao seu conhecimento pessoal, quanto à sua cultura). É assim que ideias aparentemente desconectas ou incompletas passam a ter sentido.

Até mesmo a percepção de mundo que temos é fragmentada, e diante de situações incompletas, o ser humano desencadeia um processo mental para prolongar imaginariamente o que não é mostrado de forma concreta. Esse processo de observar as partes e perceber um todo está ligado ao fenômeno de síntese ou “conclusão”. Assim, na arte sequencial, o leitor atua como colaborador ativo do processo de construção de significados, uma vez que os pontos vazios da mensagem são preenchidos por ele de acordo com o seu repertório intelectual. A *conclusão* atua como agente na produção de sentidos, sendo também responsável pela percepção de movimentos e pela passagem de tempo. A sequência de imagens distintas passa a transmitir uma única ideia a partir desse processo imaginário que acontece no intervalo entre os quadros postos lado a lado. “Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite

conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada” (MCCLLOUD, 2005, p. 67).

As transições entre um quadro e outro podem exigir níveis de interação diferenciados por parte do leitor, sendo algumas mais óbvias do que outras. McCloud (2005) apresenta pelo menos seis tipos de transições quadro-a-quadro que podem ser utilizadas na arte sequencial.

A primeira categoria abordada pelo autor é a denominada *momento-a-momento*, que mostra a passagem de uma ação de forma bem delineada, em um intervalo de tempo muito curto, exigindo pouca inferência. Nesse caso, ao representar uma pessoa atravessando a rua, por exemplo, cada passo dado por ela é mostrado (provavelmente um passo em cada quadro).

O segundo tipo de transição é a de *ação-para-ação*. Nela, como o próprio termo indica, não é cada momento da ação que é representado, mas sim as próprias ações de uma cena, como, por exemplo, em uma sequência que mostra no primeiro quadro um carro em alta velocidade, no quadro seguinte o mesmo carro ultrapassando um sinal vermelho, e no último quadro o carro batendo em outro.

Já na terceira categoria, designada pelo autor como *tema-a-tema*, as ações ainda fazem parte de uma mesma ideia ou de uma mesma cena; como, por exemplo, numa sequência de dois quadros, na qual a primeira imagem mostra uma mulher grávida, com expressão facial de dor e deitada numa cama de hospital, e no segundo quadro vemos a imagem de um médico segurando um bebê recém-nascido. A elipse, nesse caso, é o próprio parto, que não foi mostrado, mas que subentendemos que aconteceu no intervalo entre as duas imagens.

Quando a transição apresenta uma maior distância espaço-temporal entre os quadros, McCloud a chama de transição *cena-a-cena*. Esse tipo pode ser ilustrado por uma sequência que tem como primeiro quadro a imagem de uma mulher ingerindo uma grande quantidade de comprimidos e no quadro seguinte é mostrada a imagem de um hospital. Nesse caso, é necessário um envolvimento um pouco maior por parte do leitor para que a ideia de que houve uma tentativa de suicídio, por exemplo, fique clara.

Na quinta transição, *aspecto-para-aspecto*, há uma maior intenção em mostrar as várias aparências de um mesmo lugar ou ideia do que em transmitir a passagem de tempo. Imaginemos uma sequência de seis quadros, por exemplo, que apresenta em cada imagem um cômodo de uma casa abandonada.

A última categoria de transição de quadros definida pelo autor é a *non-sequitur* (expressão do latim que significa “não se segue”). Nela, as imagens não apresentam uma sequência lógica, pertencendo aparentemente a universos distintos, mas que quando são

justapostas podem fazer sentido. Neste último tipo, a relação é puramente simbólica, o que torna a leitura enigmática e sua compreensão depende muito da capacidade de dedução do leitor. Porém, por mais diferentes que as imagens sejam, algum tipo de relação é feita, uma vez que quando colocadas lado a lado passam a fazer parte de um mesmo conjunto.

Como o próprio McCloud reconhece, esse modo de categorização é impreciso. Notamos que o autor não utilizou um critério padronizado para dividir as transições em categorias específicas e que, em alguns casos, o limite entre um tipo e outro é bastante tênue. Além disso, não se pode determinar que esses são os únicos tipos de transição, afinal a gama de possibilidades de articulações é ilimitada. Ainda assim, a avaliação de alguns dos tipos de transição, dos mais comuns pelo menos, nos parece válida para que possamos perceber a função da sarjeta e de alguns modos pelos quais ela atua no processo de leitura. O processo de conclusão desencadeado pela elipse é, sem dúvidas, um dos elementos essenciais da arte sequencial. Através dos intervalos entre as imagens (da sarjeta), as ações de uma história ou de uma ideia são orientadas não só pelo artista responsável por sua composição, mas também pelo leitor, que é parte fundamental na construção de sentidos, principalmente em sequências mais complexas, carregadas de conteúdos subjetivos. Numa tentativa de resumir a função da elipse nas sequências visuais, podemos dizer que ela trabalha na dualidade do que está presente e do que está ausente. Na arte sequencial, o que não é mostrado imagetivamente é “visto” imaginariamente.

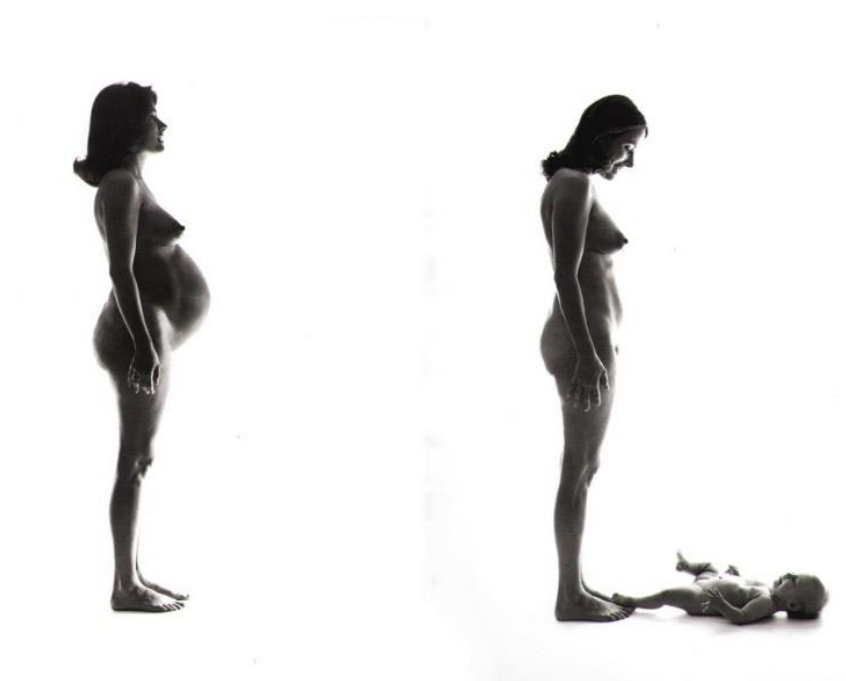


Figura 09: *New York City, USA*, Elliott Erwitt, 1977.

Fonte: ERWITT, Elliott. *Sequentially Yours*. Cannes: teNeues, 1975. 2011.

Podemos notar claramente o jogo entre o visto e o não visto na sequência da **figura 09**, do fotógrafo americano Elliott Erwitt (1928), que mesmo deixando uma lacuna entre dois momentos nos dá a possibilidade de concluir o que está sendo dito.

1.3.3. Espaço e Tempo

As noções de espaço e tempo são das mais importantes em se tratando de percepção da realidade. Transferir esses aspectos do mundo objetivo para reproduções visuais plásticas requer conhecimento acerca das diferenças de parâmetros existentes entre a realidade e o meio artístico no qual se trabalha. Além disso, as formas como as características espaço-temporais são representadas diferem em cada meio, pois cada um apresenta seus sistemas particularidades quanto a questões estruturais e técnicas. No cinema, por exemplo, a maneira como o tempo é apresentado ao espectador claramente se diferencia do modo fotográfico, que por sua vez também ganha nova configuração quando deixa de ser imagem única e passa a ser sequência, como veremos.

Nas artes visuais bidimensionais, o espaço representado é delimitado pelo quadro (não necessariamente demarcado por moldura). É na superfície, e pelo perímetro da imagem, que as formas espaciais são apresentadas ao espectador. Mas, devido à sua estrutura formal, na sequência fotográfica (e, obviamente, na arte sequencial em geral) lidamos com dois espaços básicos. É o que Manini (1992) chama de duplicidade espacial: “o espaço do conteúdo (a imagem que aparece na fotografia) e o espaço diagramático (o local que esta fotografia ocupa na página e na prancha); em outras palavras, há a imagem do lugar e o lugar da imagem” (p.123). Sobre o *lugar da imagem* podemos dizer que, no caso das sequências visuais, é ele que indica o sentido da leitura, já que diz respeito à disposição de cada quadro de acordo com sua ordem de visualização⁷. O lugar no qual a imagem é fixada também determina outra questão: suas dimensões. Dependendo do espaço de exposição (livro, museu, mídias digitais etc.), a imagem pode ter de proporções gigantescas a proporções minúsculas, o que certamente influencia o tipo de relação estabelecida entre o espectador e a obra, relacionando a sua noção espacial real com a nova espacialidade oferecida pela imagem. Já a *imagem do lugar*,

⁷ O sentido de leitura da linguagem verbal mais comum no ocidente é obedecido nas histórias em quadrinhos. Em outras culturas, que possuem diferentes sentidos de leitura da linguagem verbal, os quadrinhos podem se organizar de outras maneiras, a exemplo do *mangá* que é lido, em nossa visão ocidental, “de trás para frente”.

basicamente, diz respeito ao conteúdo visual propriamente dito, são os elementos que são articulados pela composição da imagem (paisagem, objetos, pessoas etc.).

Na busca por uma definição de um espaço propriamente fotográfico, Dubois (1993) divide o campo espacial em quatro categorias, que são: *espaço referencial* (o espaço da realidade objetiva que serve de referência para a produção da imagem), *espaço representado* (a mensagem visual criada, o espaço mostrado na obra), *espaço da representação* (a superfície na qual o conteúdo é representado) e *espaço topológico* (a relação espacial entre a realidade imagética e a realidade objetiva durante a fruição). De acordo com o autor, o espaço fotográfico pode ser definido pela articulação entre o espaço representado e o espaço de representação, uma vez que é sob a superfície da imagem que as formas visuais podem ser organizadas e ganhar uma nova espacialidade, diferente da que observamos na realidade. O espaço representado pode assumir níveis de referência variados do espaço real, no sentido de poder ser mais ou menos reconhecível. Em todo caso, outro espaço é criado a partir da captura do espaço referencial, atuando de forma independente e devendo ser percebido como tal.

A partir do momento em que o ato fotográfico opera um recorte na continuidade do espaço referencial, essa porção de espaço levantada, transposta para a película e depois para o papel, começa a organizar-se de maneira autônoma. O recorte forneceu-lhe um quadro, e esse quadro vai se tornar enquadramento, organização interna do campo a partir da referência das bordas do quadro. Qualquer quadro institui necessariamente um sistema de posicionamento dos elementos presentes em seu espaço com relação aos limites que o circunscrevem. Em outras palavras, qualquer recorte fotográfico situa uma articulação entre *espaço representado* (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, que é o plano de espaço referencial transferido para a foto) e um *espaço de representação* (a imagem como suporte de inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro) (DUBOIS, 1993, p.209).

É importante ressaltar que a referência de Dubois diz respeito à fotografia única. Mas consideramos que as categorias espaciais por ele sugeridas também são válidas em se tratando de sequências fotográficas. Na verdade, podemos identificar esses “tipos” na produção de qualquer obra visual. Em relação a esse aspecto, a diferença central entre uma sequência e uma imagem única está na quantidade de quadros e, obviamente, no número de recortes espaciais que são feitos; no caso da sequência, é necessário mais de um recorte para que possa existir contiguidade e continuidade (características próprias da arte sequencial).

Não há regras que determinem como a representação espacial deve ser feita nas sequências; o espaço pode ser estendido e mostrado ao longo dos quadros, como também pode ser alterado de um quadro a outro, dependendo apenas do que se pretende dizer com o conteúdo

das imagens. No caso das sequências narrativas, o espaço é elemento fundamental para o entendimento do desenrolar da história, que muitas vezes pede uma linearidade. Geralmente, nesses tipos de sequência, os elementos espaciais aparecem repetidamente no desenvolvimento da trama; é o que Manini (1992) chama de “marcadores espaciais” (p.123). É através da relação entre esses elementos que alguns aspectos da narrativa podem ser construídos, orientando o leitor quanto a possíveis significados e contribuindo com a descrição do ambiente em que a história se passa.

Ainda, a disposição de cada imagem no seu lugar, na ordem de leitura, também nos leva a outra questão: a do tempo de fruição da obra. Diferentemente do cinema, que tem um tempo de projeção definido e o espectador não tem controle da sua duração, na arte sequencial, o leitor tem total liberdade, o ritmo de leitura é determinado por ele próprio, que pode até mesmo ver o último quadro antes dos primeiros. Sobre isso, Eisner (2008) explica que “O espectador de um filme fica aprisionado até um filme terminar, mas o leitor de quadrinhos está livre para folhear a revista, olhar o final da história, ou se deter numa imagem e fantasiar” (p. 75)⁸. Vemos, assim, que na arte sequencial, o ritmo de exposição é marcado pelo leitor, que leva o tempo necessário para reconhecer as imagens e tirar conclusões a partir dos eventos mostrados.

O espaço está fortemente interligado ao tempo na arte sequencial. O fluxo temporal é demonstrado pela sequencialidade dos quadros, que, além de definirem o espaço das imagens e os intervalos entre elas, criam a impressão de passagem de tempo, que é denotada espacialmente.

O ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento. Na verdade ele “comunica” o tempo. A magnitude do tempo transcorrido não é expressa pelo quadrinho *per se*, como logo revela o exame de uma série de quadrinhos em branco. A imposição das imagens dentro do requadro dos quadrinhos atua como catalisador (EISNER, 1999, p.28).

Por intermédio da continuidade dos quadros, o leitor tem apenas uma noção de tempo; é através do conteúdo da imagem, e pelos próprios eventos que são sequenciados, que a duração de um período pode ser compreendida de forma mais precisa. Já que não existem normas de conversão que possam definir a duração de tempo em cada espaço delimitado pelo quadro, é importante analisar outros elementos, apresentados na própria sequência, para que se tenha uma medição da temporalidade através de recursos visuais. A mudança de estado das coisas é uma

⁸ A citação faz referência ao modo de fruição tradicional na sala de cinema. Hoje em dia, principalmente com as mídias digitais, o espectador tem a liberdade de adiantar, voltar e pausar o filme, na sua televisão ou computador, no momento em que desejar.

das formas de percepção da passagem de tempo visualmente; como, por exemplo, uma flor que ao longo da sequência vai perdendo vida e fica murcha, ou a barba de uma personagem que cresce ao longo da história, ou ainda uma cena que acontece enquanto o sol se põe e o vemos se esconder gradualmente no horizonte em cada quadro da sequência.

Outro artifício importante para a percepção do tempo transcorrido na arte sequencial é a ideia de movimento. Na sequência abaixo mostrada na **figura 10**, do artista japonês Kansuke Yamamoto (1914 – 1987), vemos quatro imagens que retratam um homem desaparecendo gradualmente no ar. É pelo desaparecimento dos elementos visuais que temos a noção de uma passagem de tempo; isso porque o deslocamento, além de indicar uma mudança, sempre requer uma duração. Ainda, o título da sequência, “Meu quarto rarefeito”, reforça a ideia de algo passageiro, que pela pouca densidade do ambiente tende a desaparecer.

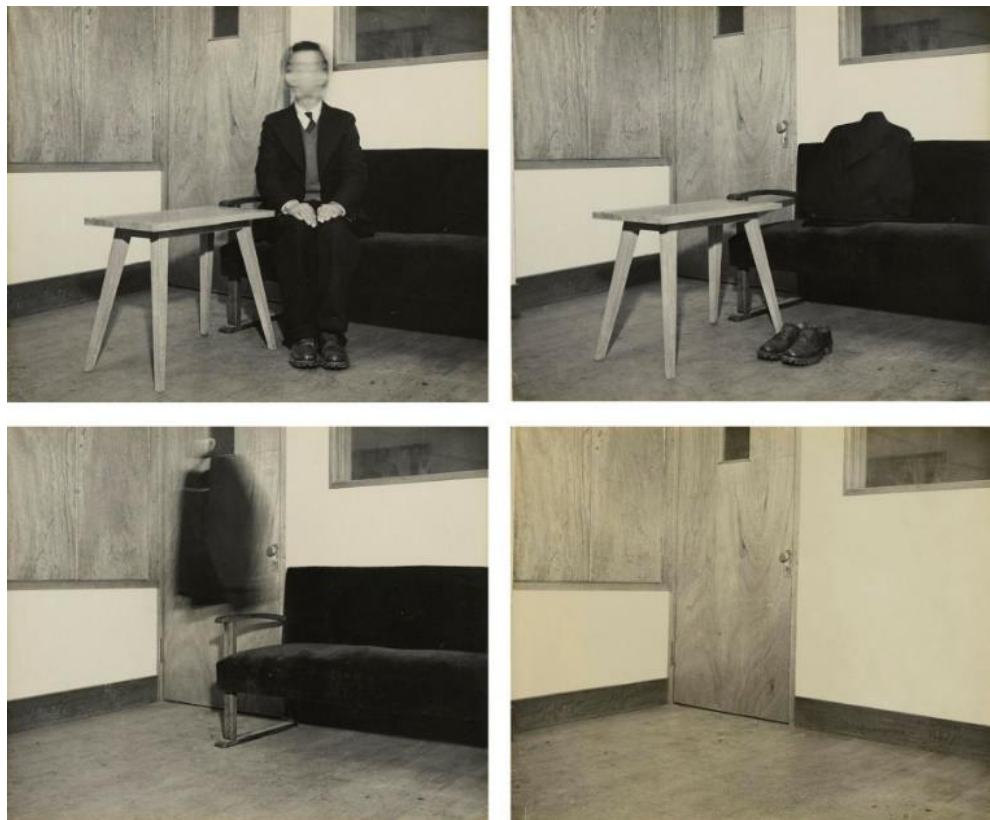


Figura 10: *My Thin-aired Room*, Kansuke Yamamoto, 1956.

Fonte: <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0004.108/--pacific-rim-divide-of-japans-modern-divide?rgn=main;view=fulltext>

A quantidade de quadros que segmentam uma ação é outra maneira de se representar a ideia de tempo na arte sequencial. Para mostrar um acontecimento de curta duração, pode-se usar uma menor quantidade de quadros, sugerindo assim que o ato aconteceu em um curto

período de tempo. Já com um número maior de quadros, o evento se torna mais segmentado e denota uma sensação de lentidão, de maior duração de tempo. Esse recurso também pode influenciar na ênfase que se deseja dar a determinada emoção; uma cena pode evocar um tom de suspense através da impressão de uma passagem de tempo lenta. Além da quantidade, o formato do quadro também pode sugerir certa temporalidade; um quadro longo sugere uma ação de maior duração, enquanto um quadro curto sugere o inverso. Assim, além de conferir o ritmo da história, a quantidade de quadros e seus tamanhos são recursos que contribuem na percepção de significados, inclusive emocionais e sensoriais, da mensagem da sequência.

A dimensão temporal é fator primordial na compreensão das sequências narrativas. Nelas, existe não só uma passagem de tempo e uma duração, mas existem motivos narrativos para a ocorrência das mudanças de estado dos elementos representados a partir de uma temporalidade. Nas sequências de caráter narrativo, o próprio tempo é parte do conteúdo da leitura, sendo essencial para compreensão e para a constituição da narrativa. Daí entendermos que o tempo é a condição mesma da narrativa: “O relevo do *tempo* como categoria narrativa decorre antes de tudo da condição primordialmente temporal de toda a narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p.295).

Já nas sequências expressivas, é possível que exista passagem de tempo, porém, nesses casos, o tempo não é a condição de estruturação do sentido, da ideia transmitida, ele é apenas um recurso para transmitir essa ideia. Em sequências não-narrativas, o mais comum é que não haja uma temporalidade de fato; ou seja, não há necessariamente uma passagem de tempo, uma duração, acontecendo na verdade uma disposição de estados distintos, muito mais do que uma mudança de estados ao longo do tempo.



Figura 11: *Self Portrait - Lying figure, holding leg*, John Coplans, 1990.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/john-coplans/self-portrait-lying-figure-holding-leg-four-73rJr6iJrJB7-MBVwCvKZA2>

É o que podemos observar na imagem da **figura 11**, que se abstém de uma representação de passagem de tempo, e mesmo assim mantém sua expressão intacta. Vistas de longe, as fotos dessa sequência, de John Coplans (1920 – 2003), aparentam ser uma única imagem que foi dividida em quatro pedaços; mas, se olharmos mais atentamente, podemos perceber que cada parte está um pouco desalinhada da seguinte, sublinhando uma ideia de desconexão das partes do corpo. Essa fragmentação acarreta uma sensação de aprisionamento, e direciona os sentidos da sequência muito mais para questões acerca das formas do corpo, do que para uma ideia de causalidade entre um quadro e outro. O entendimento de uma passagem de tempo é aqui um elemento de menor importância na construção dos significados da mensagem.

É preciso ter em mente que essas distinções são muito mais didáticas do que propriamente reais, observáveis nas obras. As sequências nunca são puramente expressivas ou puramente narrativas, elas passeiam pela linha que contém o narrativo puro em um dos polos e o expressivo puro no outro, sem jamais poderem alcançar esses extremos. A sequência expressiva sempre terá algo narrativo, mesmo que somente um arremedo de enredo, ocorrido apenas na mente do leitor; e a sequência narrativa sempre terá algo de ideia, de expressão simples de imagens, pensamentos, sem realmente narrar em determinados momentos.

A relação espaço-temporal na fotografia em geral também é muito forte. No ato fotográfico, tanto o espaço quanto o tempo são tomados no mesmo instante, pelo mesmo corte, pelo mesmo “clique”. Ambos, quando representados fotograficamente, apresentam a ideia de corte de uma continuidade. Em relação ao tempo, essa noção de interrupção de um fluxo contínuo parece ser ainda mais ressaltada. O “momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson lembra isso: fotografar, para ele, é selecionar o instante mais valioso dentre os acontecimentos do percurso temporal do mundo.

Temporalmente de fato [...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla (DUBOIS, 1993, p.161).

Mais uma vez, devemos considerar que estamos tratando da arte sequencial, e que nesse caso a “fatia” de espaço-tempo não é única, ela é, no mínimo, dupla. Com a sequência fotográfica, o leitor tem acesso a uma série de poses fixas, a recortes que saem da duração contínua do espaço-tempo referencial e assumem sua própria continuidade, enquanto imagem em sequência. Cada uma das “fatias”, ao serem rearranjadas na sequência imagética, passa a

perdurar de acordo com sua própria lógica, assumindo novas formas de significação. Nas representações pela fotografia única, as mudanças temporais são de difícil percepção (a não ser naquelas que são resultado de uma longa exposição da película ou do sensor digital, processo no qual o obturador da câmera fica aberto por um longo período, registrando o que se passa diante da câmera e resultando numa imagem “borrada”). Mas, na sequência, o caráter de continuidade obtido pela justaposição das fotografias torna possível a percepção de mudanças tanto na duração quanto no estado dos elementos representados. O que ocorre é que, na arte sequencial, as imagens ganham temporalidade pelo desdobramento espacial.

Percebe-se, assim, que na leitura de imagens sequenciadas o tempo passa a ser percebido por meio de elementos visuais em continuidade espacial. Por causa dessa relação, o espectador tem a sensação de que através da passagem pelo espaço ocorre também uma percepção do tempo. Sobre isso, McCloud afirma que “Num meio onde tempo e espaço se fundem, a distinção, com frequência, desaparece!” (2005, p. 102). Desse modo, a experiência do leitor é uma orientação fundamental para que se possa compreender o tempo transcorrido. Através da utilização de ações comumente vivenciadas, é possível reconhecer com mais exatidão quanto tempo leva para determinada sequência acontecer. A atividade de justapor imagens, que são vinculadas por sua significação, apresenta relações temporais implícitas, nas quais cada imagem inclui o tempo de uma maneira indireta e codificada.

UM PERCURSO FOTOGRÁFICO⁹

Sabemos que para a fotografia adquirir o status que hoje tem, no que diz respeito a sua relação com o campo da arte, foi necessário um longo percurso de discussões, quebra de preceitos e a formação de novos pontos de vistas de acordo com as mudanças sociais, tecnológicas e até no próprio entendimento do que é arte. Temos a fotografia como a expressão artística central desta pesquisa, e entendemos que, apesar das significativas mudanças já ocorridas, é importante perceber de que forma elas aconteceram e como chegamos à nossa atual concepção dos seus modos de significação. Sendo assim, neste capítulo abordamos alguns aspectos históricos relacionados à prática fotográfica, afim de pontuar sua inserção em determinados contextos e, principalmente, revelar como o seu papel vem sendo transformado pela sociedade e sendo agregado ao campo da arte.

Considerando como o seu surgimento afetou os modos de ver de toda uma geração e como os valores industriais da época influenciaram a nova forma de representação imagética, apresentamos alguns aspectos históricos que podem elucidar esse caminho. Aqui, busca-se destacar os percursos que levaram o fazer fotográfico a romper com sistemas pré-estabelecidas e como um meio tido como registro imparcial foi sendo lentamente absorvido pelas atividades artísticas. Inicialmente vista como um subproduto, a fotografia encontrou, ao longo da história, meios propriamente fotográficos para criar imagens significantes e poder, enfim, ter seu valor expressivo reconhecido.

A partir da apresentação desse panorama, mesmo de forma geral, faz-se possível circunscrever nosso objeto de estudo no campo das artes visuais, evidenciando os processos de expansão que conduziram a nossa própria forma de lidar e trabalhar com a fotografia nessa pesquisa.

⁹ Uma versão prévia deste texto, produzido durante o Mestrado, foi publicada como artigo em: AGRA, Suelaine Lima Lucena; FIGUEIREDO JÚNIOR, Paulo Matias de. A expressão fotográfica ontem e hoje: Da verossimilhança à obra de arte. Ariús: Revista de Ciências Humanas e Artes (UFCG), v. 21, p. 70-86, 2015.

2.1. A fotografia na modernidade

Foi no contexto das transformações sociais, culturais e econômicas do século XIX, e da sua sociedade industrial, que as primeiras imagens fotográficas foram produzidas. Se o mundo e o estilo de vida da época estavam em processo de mutação, a forma como esse mundo era representado e visto pela sociedade também estava. Num contexto em que os modos de produção se aceleravam, nada melhor do que uma ferramenta que pudesse registrar os fenômenos da era moderna de forma automática, livre da intermediação da mão humana, formada apenas pela ação direta da luz. Essa ideia de mecanicidade oferecida pela fotografia fortalecia os valores essenciais da industrialização e trazia uma forma de representação equivalente à nova organização social que emergia.

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade (ROUILLÉ, 2009, p.31).

Diante disso, a maior parte da produção das primeiras imagens fotográficas era destinada à documentação. A fotografia era vista como uma nova forma de conhecimento, de suporte à ciência e à história, marcando assim uma ruptura com os modos de representação anteriores, que eram principalmente verbais e pictóricos. A apreensão da realidade, assim como a noção de espaço e tempo ganharam novas perspectivas com a imagem fotográfica; realidades distantes passaram a ser vistas de perto, através de instantes “congelados”.

A objetividade da câmera, fator primordial na determinação dessas primeiras finalidades da fotografia, contribuiu no fortalecimento da ideia de que as imagens produzidas por ela eram “cópias do real”. Os discursos que defendiam esse mimetismo apontavam o caráter mecânico conferido à fotografia; como, por exemplo, quando André Bazin, ao buscar definir a essência do processo fotográfico, diz que: “Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (BAZIN, 2003, p. 125). Assim, o processo fotográfico era posto em oposição ao ato criador, ao trabalho manual do artista, o que acarretou uma clara bipartição entre obra de arte e fotografia.

A própria concepção de arte passou por mudanças diante das novas técnicas industriais, sendo a pintura o modo de representação mais afetado por elas. Uma vez que se acreditava ser a fotografia capaz de revelar aparências análogas ao real, com precisão, não cabia mais à pintura

a tentativa de reprodução da realidade; a partir disso, a distinção entre as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica foi definida. A relação entre artista e realidade passou a ser orientada sob uma nova abordagem, que buscava se distanciar das poéticas classicistas e afirmar uma concepção de mundo própria, que refletisse a realidade da época. O movimento *impressionista* foi o grande desencadeador dessa postura no campo da pintura, e foi forte influente no novo caráter da pesquisa artística que marcou o início das vanguardas modernistas.

As mudanças causadas pelo surgimento da técnica fotográfica eram refletidas diretamente nas propostas do programa impressionista. Curiosamente, foi num estúdio de fotografia (do fotógrafo Félix Nadar) que a primeira exposição do movimento impressionista aconteceu, em 1874.

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade (ARGAN, 1992, p.75).

A exclusão dos salões oficiais motivou a criação do primeiro “salão dos recusados”, grupo formado por artistas como Claude Monet (1840 – 1926), Edgar Degas (1834 – 1917), Camille Pissarro (1830 – 1903), Paul Cézanne (1839 – 1906), Alfred Sisley (1839 – 1899) e Pierre-Auguste Renoir (1841 – 1919). A busca por uma percepção visual livre de conceitos pré-estabelecidos pelo academicismo, e o desejo de possibilitar uma visibilidade direta da realidade através da representação pelas cores, eram questões defendidas pelos impressionistas na tentativa de redefinir a atividade pictórica.

A influência da técnica fotográfica pode ser percebida claramente em várias obras relacionadas ao impressionismo. Degas talvez seja, dentre esses pintores, o mais conhecido pelo uso do caráter fotográfico em seu trabalho. Suas pinturas revelavam fragmentos da vida cotidiana, momentos inesperados, como aqueles capturados pela câmera fotográfica, que, presente no cotidiano, possibilita o registro de gestos da vida íntima. A sugestão de movimento, a espontaneidade das cenas e das poses das suas personagens são alguns dos aspectos que refletem a nova forma de ver o mundo oferecida pela fotografia, e agora presente na pintura.

Degas também recorria às soluções visuais da fotografia no que diz respeito aos enquadramentos que utilizava nas suas representações, principalmente naquelas que sugeriam a fixação de um “instante qualquer”. É comum perceber a descentralização das personagens, como também cortes abruptos na imagem, que sugerem um extracampo.

A dualidade existente em composições como a da **figura 12**, por exemplo, aponta para o isolamento do tema pelo enquadramento e ao mesmo tempo sugere um possível prolongamento da ação. A ideia de que existe algo além do que é mostrado na imagem, e da continuidade da ação no fora de campo, é característica típica do instantâneo fotográfico (e por extensão do cinema). Essa ideia só passou a ser utilizada na pintura a partir dessa fase de experimentação de novos pontos de vista. Outro efeito fotográfico pode ser observado claramente no braço esquerdo da bailarina ao fundo da imagem, no lado direito. A impressão de movimento é sugerida pelas manchas que acompanham o braço, como quando um corpo em movimento é fotografado com baixa velocidade de obturação da câmera, e todo o percurso do deslocamento é capturado, revelando uma imagem borrada.



Figura 12: *Quatro bailarinas em cena*, Edgar Degas, 1885-1890.

Fonte: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=250

Como dito anteriormente, os artistas do século XIX, como um todo, foram influenciados de alguma forma pela fotografia. “O contraste, a falta de nitidez e a fragmentação decorrentes dos enquadramentos na fotografia contemporânea [...] provocaram forte impacto sobre eles [...]” (DEMPSEY, 2000, p.15). Essa influência era refletida em suas obras de maneiras diferentes e em níveis variados: pelo uso dos aspectos visuais da fotografia na própria obra, como no caso de Degas (exemplificado acima) e de Henri de Toulouse-Lautrec (que utilizava

um efeito granulado nas suas imagens, similar à granulação das ampliações fotográficas), ou pelo uso da fotografia como suporte visual para a produção das pinturas, uma vez que através da fotografia podia-se ter uma melhor visualização de detalhes e movimentos que até então não eram percebidos apenas pelo olho humano.

Podemos perceber que a configuração das práticas e dos usos da fotografia enquanto “imagem da sociedade industrial” foi baseada num carácter de ferramenta, de suporte até mesmo para o campo da arte. O deslumbramento causado pela nova tecnologia, capaz de produzir uma imagem aparentemente idêntica ao seu referente, restringiu as possibilidades de criação na fotografia na sua fase inicial e provocou uma falta de entendimento sobre a sua natureza, deixando vestígios dessa limitação até os dias de hoje.

Se é possível afirmar a existência de uma fotografia tipicamente moderna, seria essa imagem caracterizada por sua relação com o real e, principalmente, pela ligação com as mudanças do próprio real. A modernidade marca o início da construção do mito da verdade fotográfica, segundo o qual são conferidas exatidão e credibilidade a esse tipo de imagem. Essa ideia custou a ser desconstruída, tendo sido responsável por uma série de incompreensões sobre as possíveis relações entre fotografia e arte, o que gerou exaustivas discussões e questionamentos ao longo da história da fotografia sobre o seu carácter artístico. O fato é que mesmo tendo sido inicialmente usada de forma tímida no campo da arte, a fotografia marcou um ponto de ruptura e de abandono dos conceitos tradicionalistas, dando início à “era da reprodutibilidade técnica da obra de arte”, à produção de imagens-objetos em série, consolidando, assim, os valores industriais modernos. “Mais importante do que a questão de ser ou não a fotografia uma arte é o fato de que ela anuncia (e cria) ambições novas para a arte” (SONTAG, 2004, p.164). É a partir dela que nasce uma nova maneira de ver e de organizar o mundo.

2.2. Uma aproximação: do documento à arte

Uma nova relação entre fotografia e arte começou a ganhar forma entre as décadas de 1960 e 1970, especialmente impulsionada pelo surgimento da arte conceitual. Embora ainda sendo utilizadas com uma finalidade documental, as imagens fotográficas passaram a ser parte fundamental de determinadas práticas artísticas, principalmente das mais efêmeras, como por exemplo as performances, a *land art* e a *body art*. Para alguns (artistas, público e crítica), a fotografia era um meio de registro dessas atividades temporárias, sendo vista ainda como uma

ferramenta imparcial de documentação. A diferença é que a partir de então ela estava materialmente presente no fazer artístico, ao contrário do que acontecia quando era utilizada por pintores na elaboração de uma obra. Nesses movimentos, a fotografia deixou de ser somente uma etapa do processo de criação para ser uma forma de finalização e perpetuação do evento.

A ideia do ato artístico era transmitida pela fotografia, mesmo não sendo o processo fotográfico em si o foco desse ato. Era, então, através da fotografia que a arte acabava sendo transmitida para a maior parte dos espectadores, principalmente para aqueles que não estavam presentes no momento da ação. A arte conceitual buscava quebrar a ideia da necessidade da existência de um objeto artístico, e foi a fotografia que, muitas vezes, fez o papel de obra nesses casos, já que o produto final exposto em museus, galerias e livros era a imagem fotográfica.

Como defendia o artista Harry Flynt, do movimento Fluxus: na arte conceitual “o material é a linguagem”. Isso declara a fotografia como material da arte, já que muito da linguagem fotográfica foi usada em vários dos experimentos relacionados a esse movimento, que acreditava no valor das atitudes mais do que dos objetos.

A arte conceitual, que negligenciava a forma, a matéria e a composição, e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova quanto provocadora, permitiu à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhe as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a lógicas totalmente diferentes das suas (ROUILLE, 2009, p. 316).

Nesses casos, o público tinha acesso a uma referência do trabalho e não ao próprio trabalho; ou seja, criava-se uma nova realidade artística com a fotografia, uma nova obra (mas não no sentido tradicionalista), indo, de certa forma, contra o que os artistas desejavam propor. O erro estava em acreditar na imparcialidade da câmera, algo impossível de ser alcançado, já que, mesmo quando a intenção é apenas registrar, o fotógrafo não deixa de colocar impressões de sua personalidade na imagem, já que o ato fotográfico acontece a partir de uma série de escolhas, relacionadas ao enquadramento, iluminação, angulação etc. Além disso, a foto, como último vestígio de uma prática artística efêmera, torna-se uma criação à parte, distanciada das suas motivações originais, e que não deixa de ser um produto de ordem estética.

Podemos verificar mais claramente como se deu o processo de introdução dos registros fotográficos, através do que Dubois (1993) fala sobre o uso da fotografia na arte ambiental:

É evidente que num primeiro tempo a fotografia pode intervir em tais práticas como simples meio de arquivagem, de suporte de registro documentário do trabalho do artista *in situ*, ainda mais porque esse trabalho se efetua na maioria das vezes num lugar (e às vezes num tempo) único, isolado, cortado de tudo e

mais ou menos inacessível, em suma, um local e um trabalho que, sem a fotografia, permaneceriam quase desconhecidos, letra morta para todo o público (p.283).

O autor continua o pensamento, evidenciando que o papel da fotografia não se encerra aí. Segundo ele, algumas dessas produções passaram a ser feitas e pensadas a partir das características próprias do meio fotográfico.

De fato, depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que intervinha depois, era de imediato *pensamento*, integrada à *própria concepção* do projeto, a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido finalmente elaborada *em função de* certas características do procedimento fotográfico, como por exemplo, tudo o que se refere ao trabalho do ponto de vista (DUBOIS, 1993, p.285).

Podemos exemplificar esse tipo de uso da fotografia, especificamente no caso da *land art*, com o trabalho do artista britânico Richard Long (1945), que tem como ideia central do seu fazer artístico o ato de caminhar, buscando abordar a relação entre espaço e tempo através da sua própria imersão na paisagem. Na *land art* os artistas não estavam mais interessados em criar representações da natureza, mas sim em estar em contato direto com ela, e fazer dessa experiência a sua arte. Na maioria das vezes, as obras eram realizadas em lugares remotos, desertos, campos, rios e lagos, o que acarretava uma associação entre o espaço e o trabalho, tornando-o não comercializável enquanto objeto artístico.

As pequenas intervenções de Richard Long marcam sua passagem em determinados ambientes. Tanto com partes da própria natureza (galhos, pedras, madeira etc.), como com seus passos, o artista cria formas geométricas que registram sua caminhada. Em “*A line made by walking*” (Uma linha feita pela caminhada) de 1967, por exemplo, Long criou uma linha reta na grama com seu ato de caminhar repetidamente, para frente e para trás (**figura 13**). A ação foi documentada pela fotografia, que, sob um ângulo específico, torna a linha visível na imagem. A ideia de registrar a ida para “lugar nenhum”, que por ser uma ação feita na própria natureza recebe o caráter de efemeridade do material utilizado, foi para o artista uma forma de criar uma relação mais próxima entre arte e natureza.

Essa e outras obras similares foram definidas por Long como esculturas; entretanto, como dito anteriormente, esses trabalhos têm como uma das características principais o fato de não serem permanentes. No caso citado, a grama certamente cresceu e fez com que o registro do artista desaparecesse, restando apenas a fotografia, registro que nos faz ter acesso à ideia e às intenções de Long e nos leva mais uma vez a questionamentos sobre o papel da fotografia

nesses movimentos: será mesmo apenas uma forma de documentação? O espectador tem uma experiência parecida com a que o artista teve através da fotografia? Se a obra se caracteriza pela experiência vivida, por que fotografar? O público vive aquilo apenas vendo a fotografia? A fotografia é um subproduto da obra primeira?



Figura 13: *A line made by walking*, Richard Long, 1967.

Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

A maioria dos artistas que produz obras efêmeras pensa a fotografia apenas como um registro da “obra real”, mas a “obra real” deixa de existir uma vez que seu acontecimento passa. A fotografia, aliada a um texto explicativo e descritivo, cria uma ilusão de registro da obra. Ela é, na verdade, um novo objeto, uma nova obra artística, com sua própria linguagem. A descrição da obra aliada a uma ilustração fotográfica é uma tentativa de apresentar para o público algo que já deixou de existir, algo feito para deixar de ser quando o ato é finalizado, de modo que o registro é a própria destruição da obra. A obra, feita para deixar de existir, tenta permanecer viva através da fotografia, o que anula seu objetivo inicial. Mas, como ocorre em toda destruição, algo novo surge. A fotografia é esse algo novo, já que não é um registro válido da obra efêmera. Pode-se dizer, assim, que a fotografia é a fênix dessa arte efêmera.

Sem dúvida, essa foi uma das formas de aproximação da fotografia com o campo da arte. Mas podemos observar que sua atuação nesses casos ainda é baseada em uma espécie de suporte; aqui, a fotografia ainda é vista como ferramenta, tendo uma posição ambígua. É apenas com uma mudança nessa postura que a fotografia passa a ser compreendida enquanto linguagem própria, rica em significantes; quando os fotógrafos passam a buscar “a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica” (ARGAN, 1992, p. 81).

2.3. Uma nova forma de se pensar fotografia

O caráter mimético da fotografia foi perdendo força a partir dos questionamentos sobre a objetividade do seu processo. No decorrer da história, tanto os seus modos de produção quanto os seus usos ganharam novas perspectivas e, atualmente, principalmente depois de uma maior conscientização sobre a possibilidade de manipulação da imagem fotográfica (prática tão antiga quanto a própria técnica), a concepção da fotografia enquanto reprodução exata da natureza já não convence mais. O foco das discussões sobre a prática fotográfica também mudou, deixando de ser o produto final (a foto) e passando a considerar o seu processo de criação e também de recepção.

Muitas das reflexões que buscavam determinar uma essência fotográfica se apoiaram na teoria dos signos do semiótico americano Charles Sanders Peirce. Inicialmente, acreditava-se que a fotografia deveria ser classificada enquanto ícone, devido à semelhança apresentada com o seu referente (a base da maior parte dos discursos do século XIX, como vimos). A partir do século XX passou-se a admitir que a fotografia não copiava seu referente, e que apesar da semelhança, o que prevalecia era a sua qualidade de índice. Ainda assim, esse pensamento se baseou na relação entre fotografia e realidade, já que defende que para a imagem fotográfica existir é necessário a pré-existência do seu referencial; é a lógica do “isso foi”, apresentada por Barthes (2011) na célebre publicação “A câmara clara”. Ainda são poucas as reflexões que analisam a fotografia enquanto símbolo, ou seja, como forma de expressão de um conceito abstrato. Mas a ideia vem se fortalecendo, principalmente a partir das novas formas de se fazer fotografia na contemporaneidade, e do pensamento de teóricos como FLUSSER (2011) e MACHADO (1984), por exemplo.

Os modos de representação fotográficos são vários, e a ideia de que existe uma fotografia única (“A Fotografia”), que pode ser analisada sob os mesmos parâmetros, já não faz mais sentido. Para que se possa enxergar essa pluralidade, é fundamental a compreensão da

fotografia enquanto linguagem; e, como qualquer outra linguagem, ela pode ser usada com finalidades várias, tendo processos criativos também diversificados e cada vez mais híbridos.

Entretanto, quando se pensa em fotografia enquanto arte contemporânea, é possível identificar um tipo de processo que parece ser sintomático da necessidade de ruptura dos padrões tradicionalistas, que atrelavam o fazer fotográfico ao automatismo, à falta de intervenção criadora. Essa subversão se encontra nos processos que, ao invés de capturar o que é visto na realidade objetiva, criam situações específicas para serem fotografadas, tendo como resultado uma imagem ficcionada ou encenada.

As propostas dos artistas que seguem esse processo de criação, podem ser vistas não só como uma alternativa estética de se produzir fotografia, mas também corroboraram com uma postura crítica em relação à própria técnica fotográfica. Dessa forma, a criação de realidades ou cenas próprias para a câmera, favoreceu o uso de códigos que até então não eram considerados fotográficos, como também despontou reflexões sobre os limites e as formas de expansão do meio. Relacionando a fotografia com outras linguagens, a fotografia contemporânea vem se desprendendo de valores (tradicionais) que eram tidos como parâmetro para a produção de uma imagem de qualidade. A fotografia construída ou encenada não aparece no cenário atual como uma fórmula a se seguir, mas sim como um movimento de expansão das nossas visualidades, que nos liberta de percepções óbvias e já consagradas.

Iremos abordar, com um pouco mais de detalhes, no último capítulo, a obra de Duane Michals, que se caracteriza, essencialmente, por esse tipo de processo no qual o conteúdo da imagem é pensado antes do momento da captura. Assim, poderemos verificar quais as estratégias comuns à sua obra que possibilitam a criação de imagens encenadas. Obviamente, a fotografia construída não é exclusiva ao trabalho de Michals; como dissemos anteriormente, a fotografia contemporânea, de forma geral, apresenta esse caráter e investe cada vez mais em abordagens mais subjetivas, que fogem da realidade objetiva, através da construção da imagem antes do momento do “clique”. Cindy Sherman, Jeff Wall, Joel-Peter Witkin, Philip-Lorca diCorcia, Yinka Shonibare, Georges Rousse são apenas alguns exemplos de artistas que também trabalham com esse tipo de processo, no qual todos os elementos que compõem a imagem são elaborados antecipadamente.

Incorporando elementos de outras formas artísticas (como cinema, literatura, pintura, teatro, poesia etc.) esses artistas também fogem do uso da fotografia enquanto simples registro e documento. A artista brasileira Vera Chaves Barcellos (1938), por exemplo, trabalha com a imagem fotográfica sob um ponto de vista mais conceitual e menos preso à representação realista do mundo visível. As imagens produzidas por ela são geralmente manipuladas de forma

a criar sua própria realidade, sem necessariamente ter uma relação direta com o mundo externo. A ruptura com a influência do pensamento modernista em seu trabalho, a levou a produzir outros tipos de obras, menos figurativas e mais experimentais (seria a passagem do modernismo para o pós-modernismo). A fotografia foi incorporada ao seu trabalho em 1973 e, através dela, Vera Chaves Barcellos apresenta questionamentos acerca das condições da natureza da representação, da originalidade e da cópia, formando assim a poética do seu trabalho. Além disso, a artista associa outras linguagens e outros materiais às fotografias nas instalações que realiza. Ela também se apropria de imagens, como na obra “Nadadores”, de 1998; para criar a sua própria obra e recriar uma realidade, a artista usou uma foto de um jornal que mostrava vários nadadores no momento do salto na água, e separou cada um deles por meio do recorte, transformando, assim, a imagem única em uma sequência de imagens (fisicamente separadas). As reproduções dessas imagens passaram pelo processo de manipulação, foram pintadas, e depois reorganizadas de forma a se assemelhar à uma sequência da ação de um único personagem. Apesar de partir de uma imagem que tinha um fim documental, a fotografia assume um novo papel com a reconfiguração arranjada pela artista; de um recorte do real feito pelo fotógrafo (desconhecido), Vera Barcellos fez vários outros recortes, criando sua realidade artística.

Rosângela Rennó (1962), brasileira, também tem a fotografia como fio condutor de sua obra. Muitos de seus trabalhos têm como base imagens fotográficas que são encontradas pela artista, arquivos de origem pública e privada, alguns de autoria desconhecida. Imagens e textos são apropriados por ela e passam por um processo de ressignificação. A fotografia é tratada como um objeto e integra trabalhos juntamente com materiais de outra natureza em colagens e instalações. A partir da manipulação de imagens documentais, Rosângela Rennó as insere num novo contexto, dando um valor simbólico que se distancia do original.

Um dos cernes da obra da artista é a desconstrução do código fotográfico. Levantando questionamentos sobre sua legitimidade enquanto representante da identidade de um indivíduo, como também da memória coletiva. Os retratos de anônimos encontrados por ela, deixam de ser apenas registro e passam a fundamentarem um pensamento crítico. Alguns de seus trabalhos têm um caráter lúdico, como “O grande jogo da memória” (**figura 14**), que tem uma estrutura que busca evidenciar as relações estabelecidas entre pessoas e imagens. O jogo, que não é só visual, mas que também pede a interação do espectador para formar pares de fotos semelhantes, faz referência direta a um dos papéis da fotografia, o de memória. A memória que vai sendo construída pela eventualidade do próprio jogo, uma brincadeira entre acaso e lembrança. Rosângela Rennó, ao invés de produzir suas próprias imagens, usa fotos descartadas, que seriam

esquecias e que acabaram perdendo seu sentido original; essas fotos ganham então uma nova temporalidade, carregando um novo valor simbólico e crítico.

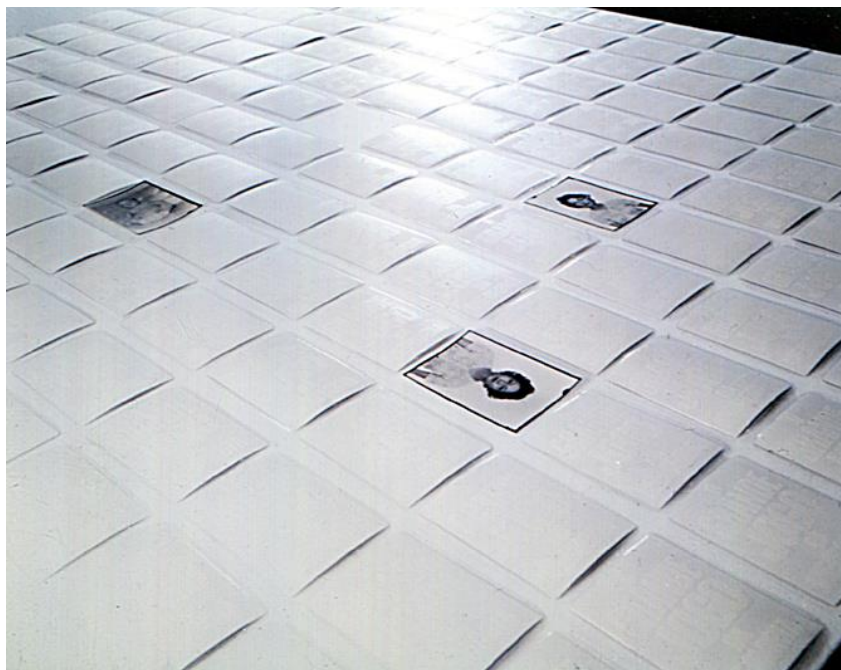


Figura 14: *O grande jogo da memória*, Rosângela Rennó, 1991-92.

Fonte: <http://mam.org.br/acervo/2000-304-000-renno-rosangela/>

Esses são apenas alguns exemplos de como a fotografia vem sendo usada pelas práticas artísticas contemporâneas. Como dito, depois de pouco mais de um século e meio, o processo fotográfico se expande, sendo finalmente visto como uma manifestação artística genuína e tão expressiva quanto qualquer outra. Hoje, podemos falar até em fotografia abstrata, coisa que na fase inicial da técnica parecia impensável. É difícil apresentar um percurso linear dos usos da imagem fotográfica, e nem foi nossa intenção desenvolvê-lo aqui. Procuramos apontar fragmentos significativos no decorrer da história, que foram responsáveis por nossa concepção atual dessa atividade artística. Muito ainda se deve pensar sobre essa prática tão plural, que cada vez mais domina nosso campo imagético, seja com finalidades artísticas ou não, mas que passou a ter seus valores estéticos reconhecidos e que vem vivendo uma fase de expansão tanto no que é relacionado à própria tecnologia quanto às possibilidades expressivas e de criação.

SEQUÊNCIA FOTOGRÁFICA

3.1. O que é sequência fotográfica

Diante do que já foi exposto até então, e pelos exemplos dados no primeiro capítulo, é possível que já se tenha uma compreensão daquilo que estamos chamando de “Sequência Fotográfica” e é importante que uma definição ainda mais clara seja desenvolvida; isso porque a sequência fotográfica é um tipo de expressão visual que, apesar de ter suas raízes já no pré-cinema, ainda parece ser pouco compreendida, pelo menos no sentido em que é abordada aqui. Talvez a causa disso esteja no fato de que os trabalhos que apresentam esse formato ainda são produções pontuais na carreira de alguns artistas, sendo raros aqueles que se dedicam mais intensamente à sequência fotográfica, como é o caso do fotógrafo americano Duane Michals¹⁰, expressivo expoente do gênero na contemporaneidade. Além disso, por não haver uma definição consagrada quanto a ontologia da sequência fotográfica, o termo pode ser encontrado em aplicações distintas.

Uma conceituação sobre sequência fotográfica pode ser desenvolvida a partir de seu entendimento enquanto categoria da arte sequencial. Tendo em mente o conteúdo apresentado no capítulo um, entendemos que a sequência fotográfica é um tipo de arte sequencial, sendo esta considerada uma área mais geral que abarca vários tipos de imagens fixas em sequência. A partir disso, podemos nos dedicar ao meio fotográfico em específico, para compreendermos as principais motivações que levam a produção de sequências com o uso exclusivo de fotografias e até que ponto as especificidades da mídia interferem no seu processo de criação e de recepção.

No formato típico da sequência fotográfica, a representação imagética se dá, necessariamente, em mais de uma fotografia, diferentemente do que acontece na Cronofotografia, por exemplo, processo no qual uma sequência de imagens é registrada em um único fotograma. Esse método foi desenvolvido pelo francês Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) no século XIX, e tinha como finalidade possibilitar uma análise sistemática da locomoção

¹⁰ Nos aprofundaremos acerca do trabalho de Duane Michals e analisaremos suas produções de sequências no quarto capítulo.

de corpos no espaço (**figura 15**). Assim, eram capturadas, em uma única superfície fotográfica, as diferentes fases do movimento de seres humanos e de animais, para que o trajeto por eles percorrido pudesse ser observado.



Figura 15: *Pélican en vol*, Étienne-Jules Marey, ca. 1882.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey

Com interesses similares a esse, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830 – 1904) trouxe uma nova perspectiva ao processo de captação de movimento através da fotografia: com o desenvolvimento de um mecanismo que possibilitava o registro de uma ação em uma série de imagens, ao invés de apenas em uma. A pedido do empresário Leland Stanford, Muybridge deu início, em 1872, aos estudos que buscavam verificar se, enquanto galopava, o cavalo retirava as quatro patas do chão em algum momento da ação. O processo por ele elaborado consistiu no posicionamento de câmeras em sequência na pista onde um cavalo passaria ativando chaves que disparavam os obturadores.

Por volta de 1877, Muybridge atingiu seu objetivo ao ajustar uma série de doze câmeras (experimentos posteriores tiveram esse número dobrado) para fotografar, em sequência, um cavalo em movimento em frente a um pano de fundo calibrado, produzindo, assim, uma sequência precisa de posições. Os resultados desse e de posteriores trabalhos foram publicados nas obras *Animals in Motion* e *The Human Figure in Motion*, com versões impressas disponíveis até os dias de hoje (SALKED, 2014, p.22).

Com essa experiência (**figura 16**), o fotógrafo não só provou que a suposição estava certa (o cavalo realmente ficava sem tocar o chão em certo ponto da corrida) como aprimorou as formas de investigação científica dedicadas à análise do movimento.

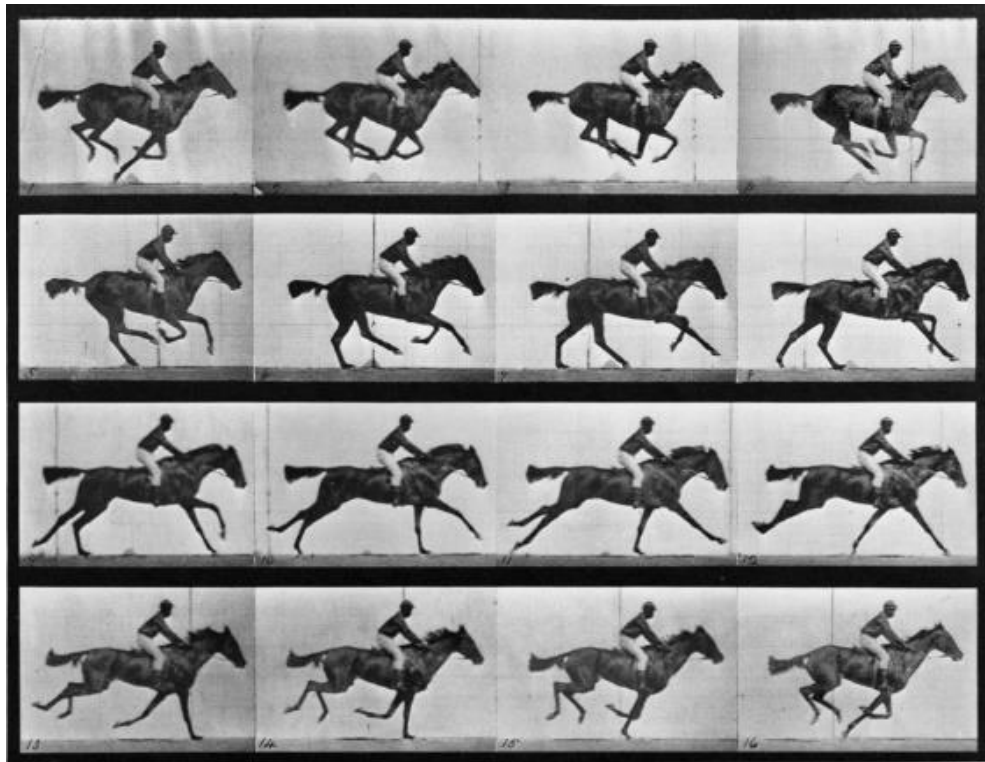


Figura 16: *Galloping horse*, Eadweard Muybridge, 1878.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge_race_horse_gallop.jpg

Além de contribuírem fortemente nos campos da fisiologia, anatomia e zoologia, essas pesquisas influenciaram o campo da arte. De forma mais imediata, levantaram questionamentos sobre a veracidade de algumas obras de arte e sobre o nível de exatidão das pinturas que buscavam retratar a natureza de forma realista. Com a descoberta de Muybridge, público e artistas puderam observar o equívoco nas tradicionais representações de cavalos em movimento, que, como afirma Gombrich (2009), “usualmente mostraram-nos de pernas esticadas em pleno vôo” (p.28). Exemplo disso é a famosa obra do francês Théodore Géricault (1791 – 1824) intitulada “Corrida de cavalos em Epsom” (**figura 17**).

O autor continua, falando sobre as mudanças de percepção trazidas pela experiência fotográfica e a sua influência na pintura:

Cerca de 50 anos mais tarde, quando a máquina fotográfica foi suficientemente aperfeiçoada para obter fotografias de cavalos em rápido

movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores quanto o público estavam errados o tempo todo. Jamais um cavalo a galope se move do modo que nos parece tão “natural”. Quando as pernas se erguem do chão, movimentam-se alternadamente para o impulso seguinte. Se refletirmos por um instante, concluiremos que dificilmente o animal poderia avançar de outro modo. (GOMBRICH, 2009, p.28)



Figura 17: *Le Derby d'Epsom*, Théodore Géricault, 1821.

Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Derby_d%27Epsom

Esse é um exemplo bem particular que ilustra uma das transformações trazidas pela fotografia, técnica que tornou possível a visualização de detalhes antes não percebidos pelo olho humano. Com a cronofotografia e as sequências fotográficas, pôde-se realizar a decomposição do movimento em uma série de poses estáticas, e a partir de então compreender melhor como se dá o deslocamento de corpos durante determinado percurso.

Mesmo tendo sido inicialmente impulsionadas por interesses científicos, as imagens em sequência produzidas por Marey e Muybridge conduziram o campo da arte a outros caminhos. A fotografia de forma geral já havia iniciado esse percurso, levantando questionamentos sobre o papel da pintura na tentativa de reproduzir a realidade; uma vez que se via na câmera fotográfica a possibilidade de cumprir essa função com maior eficácia, não cabia mais aos pintores a busca por uma analogia do real em suas obras (como vimos no capítulo dois). Sendo assim, a nova forma de ver o mundo, trazida pela fotografia, foi um dos fatores desencadeadores do novo caráter da pesquisa artística que marcou o início das vanguardas modernistas.

A influência das primeiras sequências fotográficas pode ser observada claramente na obra de alguns pintores que buscavam dar movimento a suas figuras. Edgar Degas (1834 – 1917), por exemplo, fazia uso do caráter fotográfico em seu trabalho a partir da sugestão de movimentos e pela espontaneidade das poses das suas personagens, que muitas vezes eram fragmentadas e mostradas em sequência, como vimos no capítulo anterior.

Outro artista que teve como fonte de inspiração as fotografias sequenciadas foi Francis Bacon (1909 – 1992); vários de seus trabalhos exploram a estrutura sequencial, como também as formas de expressão do corpo através do movimento, que era observado em fotografias pelo pintor (**figura 18**).

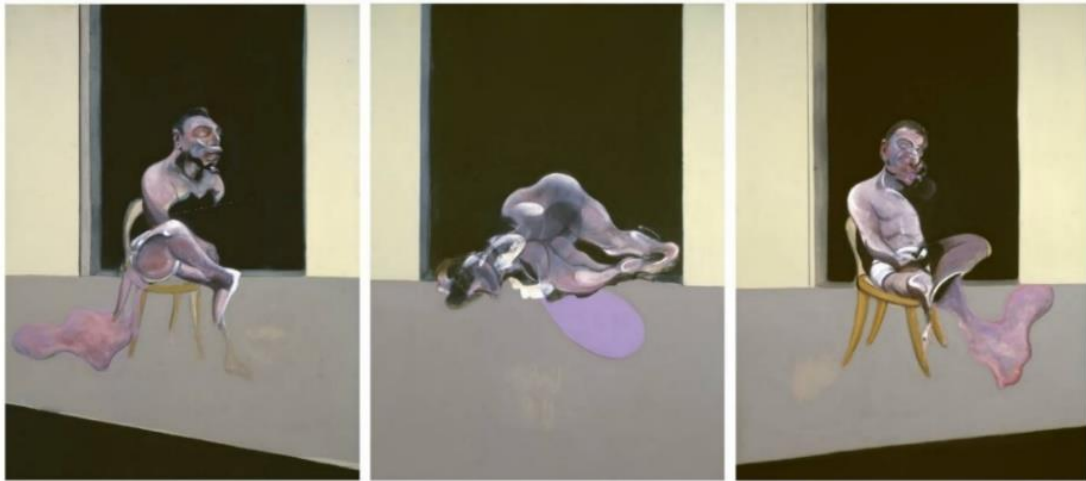


Figura 18: *Triptych - August 1972*, Francis Bacon, 1972.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-triptych-august-1972-t03073>

A obra “Nu descendo uma escada” (**figura 19**) de Marcel Duchamp (1887 – 1968) apresenta influência direta dos trabalhos de Muybridge e Marey (principalmente deste último); na imagem, o percurso de um corpo em movimento é mostrado em uma clara tentativa de levar à pintura o que havia sido feito com a fotografia: representar o movimento através de uma composição estática de várias posições.



Figura 19: *Nu descendant un escalier*, Marcel Duchamp, 1912.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/nude-descending-a-staircase-no-2-1912>

Os efeitos trazidos pelas pesquisas de Muybridge e Marey no campo da arte não se encerram aí, com o aperfeiçoamento do sistema de captura das imagens e com o desenvolvimento de modos de projeção dessas imagens, a técnica cinematográfica foi originada¹¹. Podemos dizer que a principal distinção entre essas duas formas (cinema e sequência fotográfica) se apoia justamente na questão do movimento, e consequentemente do tempo. A matéria-prima do cinema é o plano, imagens em movimento que têm uma duração real (uma vez que a existência de um movimento implica necessariamente uma duração concreta). Já a sequência fotográfica é formada por cortes imóveis, ou seja, por cada uma das fotografias que compõem o todo. Neste caso, por não haver movimento nessas imagens, a ideia de tempo é apenas abstrata; as imagens são produzidas para serem vistas espacialmente, não havendo um deslocamento temporal.

Apesar de ter vinte e quatro fotogramas por segundo (vinte e quatro cortes imóveis), o que é visto pelo espectador no cinema não é o fotograma em si, mas sim uma sucessão de cortes

¹¹ Não iremos nos aprofundar sobre a história do surgimento do cinema, e como o processo de recomposição do movimento foi desenvolvido, afinal o nosso interesse é a imagem estática em sequência, e não a imagem-movimento.

em movimento. Como afirma Aumont (2004) “O cinema, por construção, é tudo exceto uma arte do instantâneo: por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração” (p.100). Sobre essa forma de apresentação do conteúdo imagético cinematográfico, Deleuze (2004) diz que:

Em suma, o cinema não nos apresenta uma imagem a que se junta movimento, apresenta-nos imediatamente uma imagem-movimento. Apresenta-nos precisamente um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstracto (p.13).

Na sequência fotográfica, o conjunto final tem como unidade mínima cada foto, que depende da sua ligação interna com as outras para que a mensagem faça sentido. Diferentemente de um ensaio fotográfico, por exemplo, em que, apesar de encerrar uma união temática entre as imagens, a leitura não depende da sua estrutura sequencial. No ensaio, geralmente, cada foto apresenta um mesmo tema sob uma variação de pose ou de situação, fazendo com que uma nova nuance do assunto possa ser percebida a cada imagem. É comum que um fotógrafo faça uso de uma série de imagens para abordar uma temática. A artista Cindy Sherman (1954), por exemplo, desenvolveu, ao longo de sua carreira, uma grande quantidade de ensaios.



Figura 20: *Untitled #224*, Cindy Sherman, 1990.

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/audio/8-224.php>

Um deles, intitulado “Retratos históricos” (**figuras 20 e 21**) foi produzido entre 1989 e 1990, e contém no total trinta e cinco imagens. Em cada foto desse trabalho, Sherman criou uma personagem caracterizada por um estilo pictórico ou que remete diretamente a pinturas famosas da história da arte, como na **figura 20**, em que a artista faz referência à obra “Pequeno Baco Doente” de Caravaggio (1571 – 1610). Todas as outras imagens da série possuem essa mesma proposta visual, que explora o uso do caráter pictórico na linguagem fotográfica, como nos revela a imagem abaixo, que também pertence à série de retratos históricos¹². Mesmo fazendo parte de um conjunto, cada foto pode ser observada isoladamente, sem que a ideia central da obra seja perdida. A repetição do tema em várias fotos serve como uma forma de fortalecimento do conceito geral do ensaio, mas que poderia ser transmitido em uma única imagem.



Figura 21: *Untitled #205*, Cindy Sherman, 1989.

Fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/#/20/untitled-205-1989/>

¹² O ensaio completo pode ser visto no site oficial do Museu de Arte Moderna (MOMA), que apresenta uma exibição interativa através do link: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/7/>>

A sequência fotográfica apresenta uma estrutura básica onde cada imagem tem uma relação interdependente com a seguinte, ou seja, para que o todo faça sentido é necessária uma organização pré-determinada, o que pressupõe uma *montagem* (vale lembrar, uma montagem de caráter espacial). Ao falar sobre a produção de significados em fotografias que constituem uma sequência, Barthes (2011) diz que “O significante de conotação não se encontra então mais ao nível de nenhum dos fragmentos da sequência, mas àquele (suprasegmental, diriam os linguistas) do encadeamento” (p.362). Sendo assim, na sequência fotográfica, o sentido só pode ser transmitido pelo conjunto como um todo. Se uma foto de uma sequência for isolada das demais, ela passa a ter outro discurso, que difere do conteúdo comum à ideia da obra completa.

Feitas as distinções necessárias, podemos finalmente dizer que a sequência fotográfica se encontra na fronteira entre a imagem estática e a imagem em movimento. Que é um tipo de composição visual que pode assumir um caráter narrativo, ou simplesmente expressar uma ideia. E podemos defini-la como um conjunto de duas ou mais fotos, dispostas espacialmente, de modo que o sentido do todo depende da inter-relação entre cada uma das imagens.

3.2. A Fotonovela

A fotonovela tradicional foi, sem dúvidas, o tipo de sequência fotográfica que mais se popularizou. Essencialmente narrativa, ela tem, na composição de sua linguagem, fotografias em sequência aliadas a textos verbais, que auxiliam na transmissão das histórias e diálogos. Algumas de suas características, principalmente aquelas relacionadas ao tratamento dado ao seu conteúdo, foram decisivas na distinção do gênero, que teve origem na Itália na década de 1940.

No Brasil, as primeiras fotonovelas começaram a ser publicadas por volta dos anos 1950; a maioria trazia adaptações de produções estrangeiras, principalmente italianas. De acordo com Sampaio (2008), a revista *Sétimo Céu* (**figura 22**) “foi a primeira a publicar fotonovelas coloridas regularmente, já no início da década de 1970, além de produzir suas próprias fotonovelas, protagonizadas por artistas brasileiros e fotografadas em cenários nacionais” (p. 18-19).



Figura 22: Revista Sétimo Céu. Fotonovela “O segredo da mansão”, 1975.
Fonte: <http://biscoitocafeenovela.blogspot.com.br/2011/07/sessao-fotonovela.html>

As primeiras publicações eram veiculadas em jornais e revistas populares, tendo um público-alvo fundamentalmente feminino. Pelo caráter de consumo acelerado dos meios de comunicação de massa nos quais eram publicadas, a maioria das produções das fotonovelas acabaram sendo avaliadas como subprodutos de outras áreas, como literatura, fotografia e cinema. O tipo de ligação estabelecida com este último meio também foi fundamental para a construção dessa avaliação. Isso porque várias foram as adaptações feitas a partir de sucessos cinematográficos para fotonovelas.

O formato (fotografias e legendas) foi empregado inicialmente em cartazes de filmes, servindo como uma espécie de sinopse utilizada para divulgação. Posteriormente, passou-se a produzir também impressões em revistas; nelas, os fotogramas continuavam sendo retirados das cenas dos filmes e dispostos nas páginas onde eram acrescentados os balões, diálogos e legendas (**figura 23**).

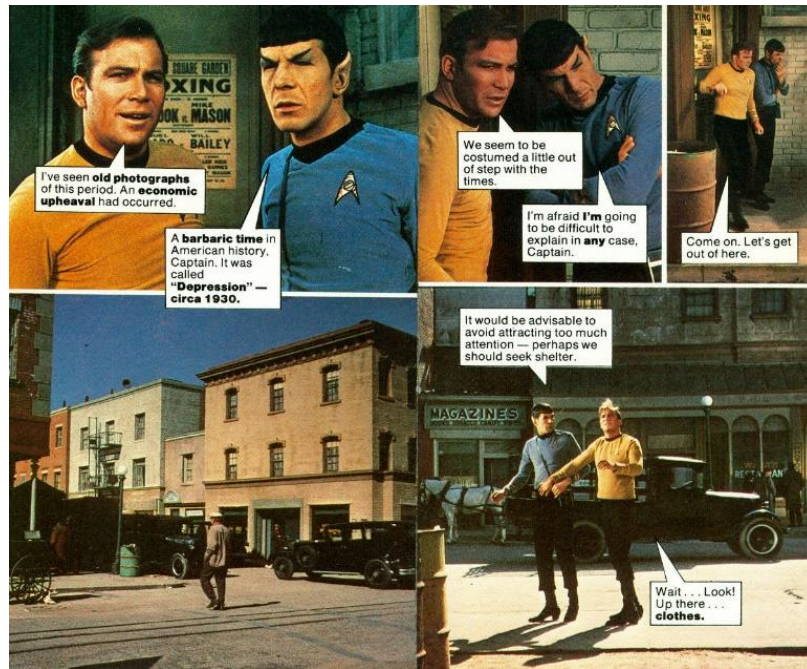


Figura 23: Adaptação de *Star Trek*. Fotonovela “City on the edge of forever”, 1977.

Fonte: <http://paranoiastrikesdeep.blogspot.com.br/2012/05/more-fotonovel-city-on-edge-of-forever.html>

Nessas publicações, as fotonovelas ainda tinham uma ligação direta com o conteúdo original dos filmes, apenas apresentando o mesmo conteúdo (do cinema) em um outro formato (sequência fotográfica).

Os estúdios usavam fotogramas cortados na edição dos filmes para montar seus cartazes e anúncios publicitários, que traziam um pequeno resumo do filme, e que eram disputados pelos fãs. Esse interesse levou à impressão de histórias completas, utilizando os principais fotogramas para resumir os filmes – primeiro os americanos, depois os italianos – em forma de revista, que foi chamada de “cine-romance” (SAMPAIO, 2008, p.19).

Com o tempo, a fotonovela foi se dissociando do cinema, adquirindo uma linguagem própria e se firmando no mercado como produção autônoma. Nesta fase de separação, é perceptível o surgimento de três estilos distintos do gênero: um que abordava temas dramáticos, centrados na busca pelo amor verdadeiro, casamento e família; outro que procurava retratar a vida da classe média e suas lutas; e um terceiro que dava ênfase a situações violentas e a cenas de sexo. Apesar da popularização do material pornográfico, a maioria das fotonovelas se voltou para a abordagem de enredos sentimentais, com temas relacionados a problemas afetivos. Nas narrativas da fotonovela tradicional, geralmente a personagem principal passa por várias dificuldades até conseguir encontrar o amor que sempre sonhou. Além disso, as mensagens transmitidas são de fácil compreensão, e a personalidade das personagens pode ser assimilada

claramente, não havendo meio-termo: o herói se mostra totalmente bom e o vilão completamente mau. O caráter das personagens é revelado por características externas como roupas, maquiagem, postura etc., sendo comum o apelo a estereótipos. Além de personagens com intenções bem definidas no decorrer da história, os acontecimentos se desencadeiam de maneira que a narrativa seja encerrada com o sucesso do herói e a punição do vilão ou seu arrependimento, seguindo a lógica do “final feliz”.

Normalmente a heroína é casta e segue princípios rígidos como honestidade, lealdade, fidelidade, bondade e desprendimento. O mesmo é válido para os heróis, que também deverão possuir a qualidade de serem viris, mas não brutos. As virtudes seriam uma forma de enobrecimento das personagens, distinguindo-os tanto dos vilões como das pessoas comuns. Para os vilões, vale o oposto. Agem nas sombras, dissimulam, são avarentos e cúpidos. Não vêem nada além dos seus interesses pessoais, a despeito de todos à sua volta (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 541).

O gênero caracteriza-se também por fazer uso de um vocabulário simples e direto, de forma que o conteúdo possa ser apreendido rapidamente. Tem um caráter realista no que diz respeito ao seu conteúdo visual e oferece conclusões narrativas com teor moral, apresentando, na maioria das vezes, juízo de valor. As ações das personagens são ligadas de forma cronológica e com uma lógica de fácil compreensão. Este tipo de linguagem, a própria temática e a forma como ela é abordada são aspectos que configuram o perfil da fotonovela, sendo fator decisivo na sua distinção de outras formas expressões visuais que também fazem uso de fotografias sequenciadas.

Após algumas décadas de popularidade, o mercado se tornou saturado e as fotonovelas passaram por um processo de declínio de vendas por volta dos anos 1980. Contudo, mesmo em menor escala, as fotonovelas ainda são produzidas atualmente, sendo a maioria destinada a circular na *internet*. Assim como as versões *on-line* de histórias em quadrinhos (que recebem o nome de *webcomics*), as fotonovelas em formato digital podem ser vistas em qualquer parte do mundo e praticamente sem custos. Algumas dessas produções ainda têm um conteúdo relacionado ao universo do cinema, apresentando sátiras de sucessos cinematográficos e também histórias de super-heróis e zumbis. Sendo assim, as fotonovelas, nesse novo contexto, passaram a atrair um público diferenciado do conhecido anteriormente, e também a apresentar novas propostas temáticas e formais, uma vez que estão inseridas em um novo meio.

De maneira sucinta, podemos perceber as características principais da fotonovela, que, na sua forma tradicional, foi um produto que certamente recebeu influências do contexto do qual fazia parte. Sendo produzida hoje, uma série de novas informações e percepções são

consideradas, tanto em relação a mídia utilizada, ao público e até mesmo ao conteúdo abordado. Ainda assim, a fotonovela é um tipo de sequência fotográfica que, por ter um caráter essencialmente híbrido, permite que aspectos do fotográfico e do verbal sejam explorados; de forma a ter dois meios distintos trabalhando em interação, característica que vem ganhando força nas formas de expressões contemporâneas.

3.3. O uso de sequências fotográficas na arte pós-moderna

Como pudemos observar no decorrer do segundo capítulo, a relação entre fotografia e arte passou por mudanças significativas desde o advento da técnica fotográfica (no século XIX) até a contemporaneidade. Ora sendo integrada ao sistema de arte, ora recusada como atividade artística legítima, a fotografia foi pouco a pouco sendo incorporada aos fazeres artísticos a ponto de se tornar uma expressão autônoma. Foi durante o século XX que o campo da arte, diante da pós-modernidade, passou a absorver mais intensamente o caráter fotográfico, tanto no seu próprio processo de produção, como nos seus conceitos criativos.

Especialmente a partir de Marcel Duchamp (1887 – 1968), a ideia de arte se transformou, no sentido de abandonar as formas de representações clássicas, dando lugar a um tipo de fazer artístico que visava a experiência, o próprio fazer, muito mais do que a um objeto concreto. Nesse contexto, alguns movimentos que aconteceram principalmente por volta dos anos 1960 e 1970 foram responsáveis por uma aproximação entre a fotografia e o campo da arte. Devido ao caráter efêmero de suas formas de produção, a arte conceitual, a arte corporal (*body art*), a arte ambiental (*land art*), os *happenings* e as *performances* foram atividades que recorreram com frequência ao registro fotográfico, tanto em imagem única, quanto em sequência.

A fotografia foi vista por esses artistas como uma maneira de documentar as atividades passageiras, que defendiam a valorização da ação, das ideias, dos eventos, e que fortaleciam o processo de desmaterialização da arte. Sendo considerada ainda como um instrumento de documentação desses trabalhos temporários, o registro fotográfico era tratado enquanto referência imparcial da obra primeira.

Ainda assim, como vimos anteriormente, nesses movimentos, a fotografia passou a estar materialmente presente na atividade artística, não sendo somente uma etapa do processo de criação (como quando os pintores a utilizavam como base para a preparação de quadros, por exemplo), mas sim uma forma de finalização e perpetuação da obra (obra não no sentido

tradicional, obviamente). Mesmo não sendo o processo fotográfico em si o foco desses movimentos, a ideia do ato artístico era transmitida, muitas vezes, pela fotografia. Era através de fotos que a arte acabava sendo passada para a maior parte do público, principalmente para aqueles que não estavam presentes no momento da ação, como nós, que hoje temos acesso ao conteúdo de algumas atividades da época através de imagens fotográficas.

Falamos (com um pouco mais de detalhes no segundo capítulo), sobre a adição da linguagem fotográfica em alguns movimentos artísticos do período pós-moderno, como uma maneira de delinear o percurso fotográfico histórico que vai do seu uso como documento à arte. Tendo elucidado como se deu esse processo e quais foram suas consequências no fazer fotográfico, aqui, buscamos destacar o uso de sequências fotográficas nessas práticas já apontadas. Diante da vasta quantidade de obras e artistas que fizeram uso do formato sequencial, partimos de alguns questionamentos sobre as motivações do uso de fotos em sequência ao invés da imagem única: A percepção da obra pelo público se diferencia devido ao formato? Que outros sentidos podem ser criados com a sequência? O trabalho poderia ter sido registrado por uma única foto?

Para chegarmos a possíveis conclusões, é importante evocar algumas obras que podem elucidar o uso de sequências fotográficas na transmissão de ideias, expressões e eventos nos movimentos artísticos em questão, nos ajudando a identificar as motivações de que falamos acima.

Dennis Oppenheim (1938 – 2011), na obra *Reading position for second degree burn* (Posição de leitura para queimadura de segundo grau), não só utiliza o formato sequencial, como desenvolve um processo fotográfico em seu próprio corpo, através da *body art* (**figura 24**). O artista se expôs ao sol, deitado na areia da praia e deixando um livro aberto sob seu torso, como vemos na primeira imagem da sequência. Após o período de exposição, podemos ver na foto seguinte o segundo estágio da obra, que é a marca de queimadura deixada no corpo do artista pelo contorno do livro. As informações sobre os materiais utilizados no trabalho (livro, pele, energia solar) são indicadas no texto entre as duas imagens, que também revela o tempo de exposição (cinco horas) e o lugar e ano de realização da obra (na praia “Jones”, em 1970).

É notório aqui a necessidade de demonstração de uma temporalidade na obra, que pôde ser registrada com o uso de mais de uma fotografia. Com apenas uma imagem, não seria possível transmitir a ideia de causalidade, elemento essencial à compreensão da ação artística e ao alcance do que é proposto no título.

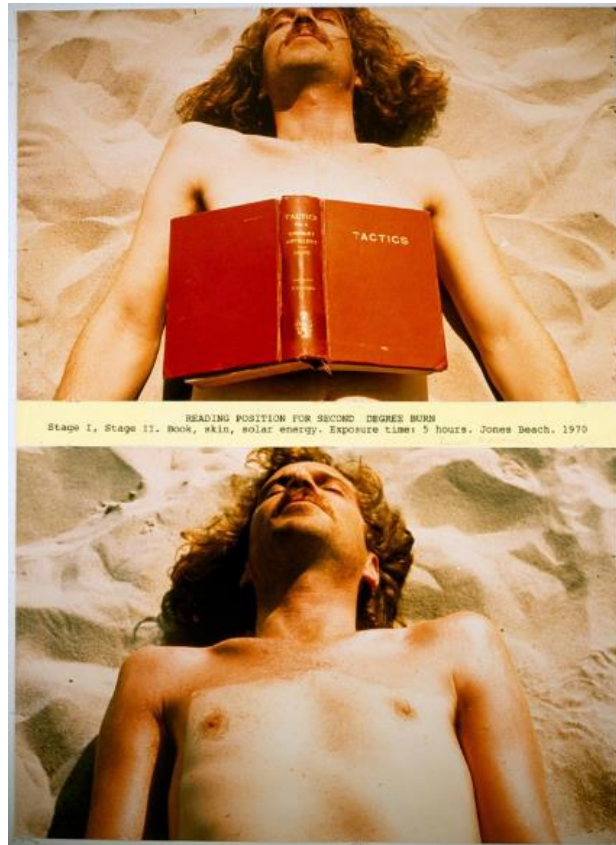


Figura 24: *Reading position for second degree burn*, Dennis Oppenheim, 1970.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/dennis-oppenheim-reading-position-for-second-degree-burn>

A relevância da sequência sobre a imagem única, nesse caso, pode ser evidenciada se ocultarmos uma das fotos da sequência: se apenas a primeira imagem fosse vista, não poderíamos apreender a conclusão da ação solar sob o corpo do artista, e, vendo só a segunda foto, o processo de produção da marca corporal (através do uso do livro) não ficaria claro. É pela justaposição das duas fotos que podemos perceber o ato artístico enquanto processo. Na sequência fotográfica, Oppenheim nos mostra o efeito da ação da luz sob uma superfície, fazendo uma referência direta ao processo fotográfico. Como afirma Dubois (1993), ele “fez assim de seu próprio corpo, de sua pele impressionada, uma verdadeira película fotográfica sensível à luz” (p.290). Assim como nas *rayografias* de Man Ray (1890 – 1976), Oppenheim “escreve com a luz” sem fazer uso de uma câmera fotográfica, apenas pela exposição à uma fonte de luz de um objeto em contato direto com uma superfície fotossensível. Mas, vale lembrar, foi com a câmera, e seu processo fotográfico, que o registro da arte corporal desenvolvida pelo artista foi feito, de forma que a ação pudesse ser perpetuada. É possível dizer, assim, que como resultado do processo temos duas obras: primeiro, a feita no próprio corpo, depois, uma obra fotográfica.

A performance “*What can one do with a paving stone?*” (O que se pode fazer com uma pedra de pavimentação?) da artista húngara Dóra Maurer (1937), também registrada por fotografias em sequência, demonstra uma preocupação menor com a representação de uma passagem de tempo específica, e maior em mostrar vários aspectos de uma mesma situação. A obra de Maurer, de forma geral, explora conceitos espaciais, o uso de formas geométricas e questões de gênero. A sequência, da **figura 25**, mostra, passo a passo, a ação performática de Maurer em quinze fotos. Nesse trabalho, a artista interage com uma pedra, e em cada imagem podemos ver uma atitude diferente da artista em relação ao objeto, que é abraçado, beijado, arremessado e até embrulhado como presente. Com um viés conceitual, a obra oferece conotações políticas e feministas, ao apresentar uma ação que tem como centro uma pedra de pavimentação, objeto comumente usado como arma em protestos de rua.



Figura 25: *What can one do with a paving stone?* Dóra Maurer, 1971.

Fonte: <https://en.mocak.pl/what-can-one-do-with-a-cobble-stone>

A análise de alguns desses trabalhos nos permite ampliar o entendimento da distinção entre o uso da sequência fotográfica e da fotografia única, não só em relação a essas obras em específico, mas também a outros casos que pressupõem uma sequencialidade. Através da sequência fotográfica, a ideia da importância do processo é reforçada, já que as imagens finais revelam o percurso de realização do trabalho artístico, o que, no caso dos movimentos de que estamos tratando, é essencial. O público pode, assim, perceber alguns detalhes da criação, de como se desenvolveu o trabalho, apreender ideias de temporalidade e de causalidade, por exemplo.

Vários artistas, relacionados a essas correntes artísticas, recorreram à sequência fotográfica como forma de registro de suas obras. Como não temos intenção de catalogar o maior número possível de nomes, podemos citar, a título de exemplificação, alguns deles, como: Douglas Huebler (1924 – 1997), Keith Arnatt (1930 – 2008), Eleanor Antin (1930), Klaus Rinke (1939), Vito Acconci (1940), Hannah Wilke (1940 – 1993), Barbara Leisgen (1940) e Michael Leisgen (1944), Keith Arnatt (1930–2008), Gilbert (1943) & George (1942), Suzy Lake (1947) e Sophie Calle (1953).

É importante destacar que, em alguns casos, a fotografia é (conscientemente) usada como um artifício que vai além de uma mera documentação. A obra de Sophie Calle, por exemplo, apesar de ter raízes na arte conceitual, apresenta alguns trabalhos nos quais o papel do ato fotográfico é essencial. Sua obra envolve situações do cotidiano (ficcionais ou não) que revelam aspectos da intimidade das pessoas e da sua própria vida. Através de atividades performáticas, ela cria situações que são vivenciadas e fotografadas.

Em “O hotel” de 1981 (**figura 26**), a artista trabalhou como camareira em um hotel em Veneza durante três semanas. Enquanto fazia a limpeza dos quartos que estavam sob seus cuidados, Calle examinava os pertences pessoais dos hóspedes que estavam ausentes, a fim de descobrir características das suas personalidades e detalhes das suas vidas íntimas. Cotton (2010) afirma que a artista “Abriu malas, leu diários e papéis variados, examinou a roupa suja e os cestos de lixo, fotografando sistematicamente cada invasão que cometia e tomando notas, reunindo assim um material posteriormente publicado e exibido” (p.23).

A experiência *voyeur* vivida por Sophie Calle chegou ao público através da documentação feita por ela em séries de sequências fotográficas acompanhadas por textos descritivos, que também continham suas impressões pessoais sobre os hóspedes a partir do que ela imaginava. É inquestionável a importância da fotografia nesse caso, pois ela revela a ação da artista por meio da imagem-objeto. Com a fotografia, a mensagem da obra pode ser completada, no sentido de ser levada ao espectador, não como uma forma de provar o que

aconteceu, mas sim como uma possibilidade da artista de colocar o outro numa atmosfera similar à que ela viveu, para que ele possa imaginar e preencher as lacunas deixadas entre o ato e a imagem final.



Figura 26: *L'Hôtel, Chambre 47*, Sophie Calle, 1981.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300>

Outras obras também parecem se encontrar no caminho do meio, entre o conceitual e o fotográfico, mas apontando para um fortalecimento de artifícios artísticos propriamente fotográficos, como o trabalho de Christian Boltanski (1944), intitulado “Dix portraits photographiques de CB 1946 – 1964” (Dez retratos fotográficos de CB 1946 – 1964). Para tratar de uma abordagem temporal, o artista recorreu aos efeitos da aparente continuidade obtida pela justaposição de fragmentos espaço-temporais (**figura 27**).

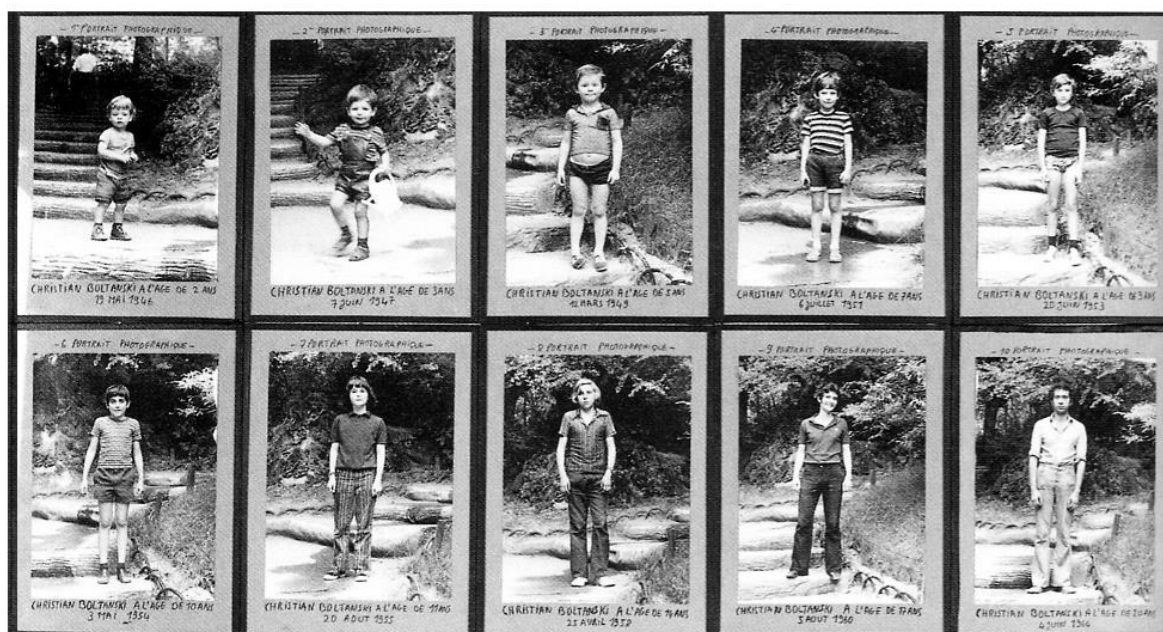


Figura 27: Dix portraits photographiques de CB 1946 – 1964, Christian Boltanski, 1972.

Fonte: <https://iphorblog.wordpress.com/2014/06/>

Na sequência, Boltanski apresenta dez fotografias que representam a passagem da infância à vida adulta, com a transformação de um menino de dois anos em um adulto aos vinte anos de idade (como é indicado nas legendas que acompanham as fotos). O que inicialmente parece ser uma autobiografia, se revela ficção após um exame mais detalhado das imagens. Todas as fotos foram feitas no mesmo dia e no mesmo local, tendo também angulação e iluminação similares. Diferentes pessoas foram fotografadas, mas a montagem, e os textos abaixo das imagens, forjam a ideia do crescimento de um único menino. Com isso, a sequência levanta reflexões acerca de identidade e de um “eu” que muda ao longo da vida. Ao usar outros modelos para os retratos, o artista não fala apenas da sua própria experiência, mas da experiência de todos nós, que também passamos por esse processo de mudança; tratando, assim, de memória coletiva, e não particular.

Vemos aqui que o caráter de progressão de uma situação é mostrado através da sequência de fotos, e que, mais uma vez, a ideia não poderia ser construída por meio de uma única imagem. É importante ressaltar também que nesse caso a situação foi pensada e desenvolvida para a câmera, não sendo o registro apenas uma forma de documentação de um evento artístico. Podemos dizer, assim, que a fotografia foi sendo utilizada em níveis diferentes no contexto artístico pós-moderno, até chegar a estratégias que têm como foco o processo fotográfico em si. Vemos que a inserção da fotografia em espaços artísticos passou por um processo no qual, primeiramente, trabalhos eram fotografados até que os trabalhos passavam a

ser fotográficos. Esse processo marca uma passagem da descrição, feita através do registro, para a significação, com a foto como obra independente.

Concluimos, com isso, que o uso de sequências fotográficas, mesmo nos casos em que a motivação inicial era a produção de um documento, foi essencial na valorização dos processos, do ato de fazer a obra, e que determinados movimentos artísticos abriram caminho para a descoberta de uma linguagem que hoje pode ser chamada genuinamente de fotográfica.

3.4. Montagem cinematográfica e sequência fotográfica

Na criação de uma realidade artística, independente do meio que ela seja vinculada, há um processo de reconstituição de acontecimentos e/ou de sensações que foram apreendidos na realidade perceptível, e que, através da arte, passam a ter uma nova ordem. Esse processo de reorganização que segue a lógica de determinado ponto de vista, está presente na música, na literatura, no teatro, nas artes visuais, no cinema, e pode ser visto como uma ideia mais geral de montagem.

Deste modo, a montagem não é um processo exclusivo do cinema, mesmo sendo o artifício mais específico da linguagem cinematográfica. De acordo com Eisenstein (2002), esse processo duplo, que consiste em capturar fragmentos dos eventos da realidade e depois reorganizá-los (planificação e montagem), é encontrado em outras artes, mas, com a linguagem cinematográfica pôde ser intensificado e melhor percebido. Segundo o autor, essa especificidade cinematográfica tem dois aspectos fundamentais

Primo: fotofragmentos da natureza são gravados; secundo: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem.

A fotografia é um sistema de reprodução que fixa eventos reais e elementos da realidade. Essas reproduções, ou fotorreflexos, podem ser combinados de várias maneiras. Tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações, elas permitem qualquer grau de distorção - que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada. Os resultados variam desde a realidade exata das combinações de experiências visuais inter-relacionadas, até as alterações totais, composições imprevisas pela natureza, e até mesmo o formalismo abstrato, com remanescentes da realidade (EISENSTEIN, 2002, p.15).

Sob esse ponto de vista, a montagem é um processo de ressignificação da realidade, que pode se distanciar mais ou menos desta, dependendo do tratamento que se quer dar à um evento ou ideia.

Como dito, a partir da linguagem cinematográfica, a discussão sobre montagem pode ser aprofundada, tanto no seu sentido mais geral, como enquanto embasamento para o entendimento do nosso objeto de estudo. Considerando as especificidades relevantes de cada meio, acreditamos ser possível aplicar os principais conceitos de montagem do cinema na sequência fotográfica. Assim, no decorrer do texto serão feitas comparações e adaptações de características entre um meio e outro. Para chegar em métodos de expressividade próprios da fotografia sequencial.

A composição de uma representação (isso vale tanto para o cinema como para a sequência fotográfica) é feita de partes interdependentes, que quando postas em sequência formam o todo. O cinema tem como unidade mínima o plano, que atua como célula componente de um organismo. Já a sequência fotográfica, tem como material básico a fotografia única. Essa pode ser considerada a diferenciação básica entre esses dois meios de expressão.

Considerando, a partir do pensamento de Sergei Eisenstein, a montagem como um processo inerente a todas as artes, sendo passível de ser aplicada às mais variadas formas artísticas, podemos ter uma percepção mais abrangente sobre o tema, e compreender como esse processo pode ser trabalhado de forma a significar, seja no cinema, seja na sequência fotográfica.

O todo de uma obra é composto pelo encadeamento de seus segmentos que se completam ou se confrontam, e criam, a partir disso, uma nova ideia. Eisenstein vê o plano como uma célula da montagem e não como um elemento da montagem. Para Eisenstein, montagem é conflito. A dinâmica da montagem não segue uma lógica de ligação, mas de colisão. Na montagem não há ligação de peças, mas sim uma colisão de partes, de tal forma que o novo surja (a ideia, o conceito).

Eisenstein nos faz perceber ainda que no cinema a montagem é utilizada em grau mais elevado, devido às suas particularidades, às particularidades do plano fílmico, já que ele é um elemento muito mais rígido, ou fechado, do que uma palavra, que pode ser combinada a outras com muito mais facilidade, por exemplo. Para Eisenstein, o Todo do filme é determinado pela montagem. Isso porque é pela montagem que podemos perceber uma mudança alcançada com a duração do filme, e essa mudança nos é dada indiretamente através da relação das imagens-movimento. “A montagem é essa operação que se apoia nas imagens-movimento para lhes soltar o todo, a Ideia, isto é, a imagem *do tempo*”. (DELEUZE, 2004, p. 47)

Na sequência fotográfica tal afirmação não pode ser verdade. O Todo da sequência não pode se apoiar nas imagens-movimento, pois elas inexistem nesse meio. O movimento, como

dissemos, não acontece de forma real na sequência, ele é apenas sugerido, e isso se dá a partir do uso do espaço, da disposição espacial das imagens. Não existe uma *imagem do tempo*, mas apenas uma representação espacial do tempo.

No cinema, a disposição dos planos através de uma ordem predeterminada fortalece a ideia de que o tempo passa a ser representado através das suas relações com o movimento. Essas relações podem ser compostas de maneiras diversas, e podemos observar essa variedade nas diferentes escolas de montagem e nos seus modos específicos de articulação. Mas, devemos lembrar que os tipos de montagem não encerram os tipos de filme. Não há uso exclusivo de um determinado tipo de montagem, até porque percebemos que eles partem de um mesmo princípio, dialogando entre si. Então, os filmes franceses pré-guerra também faziam uso da *montagem orgânica*, assim como os filmes de Eisenstein. Os filmes americanos (D. W. Griffith, inclusive) por vezes usam *montagem dialética*, por exemplo.

Em “A imagem-movimento – Cinema 1”, Deleuze utiliza parâmetros distintos na categorização dos tipos de montagem e suas escolas. Para a montagem americana e a russa ele utiliza o parâmetro do efeito semântico; para a francesa, um parâmetro quantitativo que diz respeito à duração dos planos em segmentos regulares, constituindo um ritmo; para a alemã, a composição baseada no confronto de luz e sombra. Para o interesse de nosso atual esforço, é mais válido utilizar um parâmetro único, pois assim é possível examinar melhor os possíveis efeitos semânticos da montagem; aplicando-os não só ao cinema, mas a qualquer arte que se utilize da montagem, mesmo a montagem em sentido *lato*, de modo que tais efeitos podem ser percebidos também na sequência fotográfica.

Desse modo, entendemos que do ponto de vista do nível de significado criado, a montagem pode ser narrativa, expressiva ou ideológica. Podemos nos apoiar em Martin para entendermos melhor esses níveis de significado na montagem cinematográfica:

Chamo montagem narrativa ao aspecto mais simples e imediato da montagem, aquele que consiste em ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica – tendo em vista contar uma história – vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a acção sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da acção segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar, há a montagem expressiva, estabelecida sobre as justaposições de planos e tendo por finalidade produzir um efeito directo e exacto através do choque de duas imagens. Neste caso, a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para constituir um fim. Longe de ter por finalidade ideal o apagar-se perante a continuidade, facilitando ao máximo as ligações flexíveis de um plano ao outro, tende, pelo contrário, a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do

espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos (MARTIN, 2005, p. 167 - 168).

Assim, na montagem *narrativa* os planos são ordenados segundo uma sequência lógica ou cronológica com a finalidade de se contar uma história. Cada plano vai contribuir com o desenrolar da narrativa através de uma relação de causalidade. A montagem, aqui, limita-se a narrar. Já na montagem *expressiva*, os planos vão ser justapostos com a finalidade de produzir um efeito psicológico através do choque de duas imagens. A montagem aqui está a favor muito mais de uma ideia do que da narrativa propriamente dita. Ela, porém, não deixa também de narrar, sendo na verdade uma montagem narrativo-expressiva, criando algo relacionado a um sentimento ou algo mais profundo na cena.

No filme “Laranja Mecânica”, de Stanley Kubrick, por exemplo, a personagem principal, Alex, depois de sair da cadeia, percebe que sua vida não existe mais, que nem mesmo seus pais o querem em casa. Ele anda abatido pelas ruas e para perto de uma ponte. A câmera começa a se aproximar dele num *travelling* e depois se aproxima do rio embaixo da ponte, também em *travelling*. Do ponto de vista da montagem narrativa, os acontecimentos falam por si sós: Alex anda pela orla do rio e pensa (isso é o que a montagem nos mostra no nível mais primordial, mais superficial, puramente narrativo). Como segundo grau de sentido (sentido expressivo), vemos que Alex está pensando em suicídio: a aproximação da câmera em seu rosto e posteriormente no rio nos faz entender que Alex olha para o rio como a câmera, com um desejo de aproximação, como se quisesse estar lá, pulando, e morrendo como consequência. Se não fosse a montagem, ou seja, a mudança de plano de Alex para o rio, o espectador não compreenderia que ele está pensando em se matar.

Sobre o terceiro nível de significação na montagem, o ideológico, Martin diz:

Esta montagem expressiva, em que a sucessão de planos já não é apenas ditada pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de provocar no espectador um choque psicológico, vai ser levada ao apogeu pelos soviéticos, que lhe conferem a forma do terceiro progresso decisivo, a montagem intelectual ou ideológica (MARTIN, 2005, p. 173).

Quem melhor esclarece a questão como um todo, no entanto, é Christian Metz:

Existe uma imagem célebre de Que viva México de Eisenstein, que representa os rostos torturados e no entanto calmos de três peões enterrados até os ombros e que os cavalos dos opressores espezinharam. Bela composição triangular: assinatura bastante conhecida do grande cineasta. A relação denotativa fornece aqui um significante (três rostos) e um significado (sofreram,

morreram). É o “motivo”, a “estória”. Expressividade natural: a dor lê-se nos seus rostos, a morte na sua imobilidade. Vem sobrepor-se aqui a relação conotativa, onde começa a arte: a nobreza da paisagem estruturada pelo triângulo dos rostos (= forma da imagem) expressa o que o autor, pelo seu estilo, queria que ela “disse”: a grandeza do povo mexicano, a certeza de sua vitória final, um certo amor louco, no nórdico, por esse esplendor ensolarado. Expressividade estética, portanto. E, no entanto, ainda “natural”: é de modo muito direto que esta grandeza selvagem e forte emana de uma composição plástica onde a dor se torna beleza. Duas linguagens, entretanto, coexistem nesta imagem, já que se encontram dois significantes (lá: três rostos num espaço; aqui, um espaço triangular delimitado pelos rostos) e dois significados (lá: sofrimento e morte; aqui: grandeza e triunfo). Observamos, como é natural, que a expressão conotada é mais “ampla” que a expressão denotada, ao mesmo tempo em que deslocada em relação a ela (METZ, 2007, p. 97 - 98).

Concluimos, então, que o terceiro nível, o ideológico, leva para além do filme, foge à diegese e entra no mundo em que vivemos. Quando as estátuas dos leões em “O Encouraçado Potemkin” são mostradas uma a uma, rapidamente, e parecem assim levantar-se, Eisenstein faz um comentário não somente sobre o filme que está a nossa frente, mas sobre a própria coragem do povo ao se rebelar. Num primeiro nível, puramente narrativo (sendo a descrição parte desse nível), temos estátuas de leões que estão presentes no ambiente. Num segundo nível, expressivo, temos o levante do povo representado no levante dos leões-estátuas. Num terceiro nível, compreendemos um comentário sobre a revolução: apesar de o povo ser petrificado diante da opressão (estátua), ele tem o poder de se levar e de se rebelar. Esse sentido, ideológico, foge ao filme e adentra nosso mundo, de modo que assim o filme fala sobre a vida fora dele e não apenas sobre sua diegese¹³.

Os três níveis de sentido podem ser observados na sequência fotográfica. Para elucidarmos o caso, tomamos como exemplo uma sequência produzida pelo fotógrafo Duane Michals. Na obra (**figura 28**), temos um homem caminhando para um lugar e outro para o lugar oposto. O homem de óculos, de frente para câmera, percebe e olha o outro homem, que, de costas, passa sem perceber o primeiro. Por fim, o segundo homem olha para o homem de óculos, que já não se encontra na imagem. Nesta sequência, podemos perceber como, do ponto de vista narrativo, há apenas a passagem de um homem por outro, que, a princípio parecendo não perceber o primeiro, por fim olha para ele. Como sentido expressivo, entendemos que há um interesse por parte do homem de óculos que não se mostra, a princípio, no homem de costas. Mas, no final, percebemos que esse segundo homem parece tomar interesse, como se tivesse refletido sobre o olhar do outro e então tomado consciência de seu próprio interesse.

¹³ Esses três graus de sentido, com vários exemplos, foram bem explorados em: AGRA, Anacã. **O Poético no Cinema**: uma proposta teórica. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.



Figura 28: *Chance Meeting*, Duane Michals, 1972.

Fonte: <http://michalsphotography.tumblr.com/>

O encontro, como diz o título, é ao acaso, mas os interesses surgem, embora um deles com demora e nitidamente dependente do interesse primeiro. Um terceiro grau de sentido, no entanto, revela-se na imagem última. O primeiro homem não está mais presente, e isso diz muito. O olhar agora não é mais o do homem de óculos, é o olhar da câmera. Percebemos então um comentário a respeito da própria câmera, da fotografia. A câmera olha seu objeto com interesse e o registra, mas consegue algo realmente quando o altera de alguma forma, quando consegue afetá-lo. A câmera afeta seu objeto e o faz virar-se para ela, como se surgisse então um interesse do objeto pela lente: um interesse do observado pelo observador. Assim, o sentido da sequência foge do mundo criado na representação fotográfica e adentra nosso mundo, fazendo uma observação ideológica, ou poética, a respeito dele.

Qualquer destas fotos sozinha não conseguiria atingir os sentidos aqui entendidos em sua união. É na justaposição das imagens que a sequência fotográfica significa, ou seja, é na

montagem que ela diz o que tem a dizer. Podemos perceber, por fim, que tão importante quanto essa montagem externa (aquela que diz respeito à justaposição das fotografias) é a montagem interna (aquela que diz respeito à justaposição dos elementos dentro de uma fotografia única). A composição da imagem (essa montagem interna) final é elemento imprescindível para a compreensão da sequência. O homem solitário na imagem final, olhando para o homem de óculos (que não mais está presente e confunde agora seu olhar com o olhar da câmera), significa de uma forma que não se concretizaria caso ele não estivesse só, caso ele não se virasse para o lado da câmera. Obviamente, essa montagem interna trabalha em conjunto com a montagem externa, pois sem a presença das imagens anteriores sequer saberíamos da ausência do homem de óculos, e, sem a ausência dele denunciada, jamais teríamos a lente da câmera como substituto das lentes de seus óculos.

NARRATIVA E POESIA EM DUANE MICHALS

4.1. Duane Michals

Duane Stephen Michals nasceu em 1932 na cidade de McKeesport, Pensilvânia, Estados Unidos. Desde a adolescência demonstrava interesse por arte; aos quatorze anos fez aulas de aquarela no Instituto Carnegie, em Pittsburgh, e em 1953 se graduou em Educação Artística pela Universidade de Denver. Mas foi apenas aos vinte e seis anos, durante uma viagem à Rússia, que começou a fotografar, ainda de forma amadora. As imagens feitas nessa viagem foram transformadas, em 1963, na sua primeira exposição fotográfica individual, em Nova Iorque. Michals não frequentou aulas de fotografia, desenvolvendo trabalhos com forte caráter experimental, o que conferiu a suas obras originalidade e liberdade diante das regras das escolas fotográficas.

Seus primeiros trabalhos como fotógrafo profissional foram na área de publicidade, quando tinha vinte e oito anos. Michals prestou serviços a revistas renomadas, produziu fotos publicitárias e retratos, mantendo uma carreira como fotógrafo comercial, mesmo tendo uma produção artística estável.

O caminho que Michals percorreu para se tornar um artista foi fortuito, levando-o a trabalhar para publicações lisonjeiras de Nova York como Vogue, Esquire e The New York Times apenas dois anos depois que ele descobriu seu talento para a fotografia durante uma visita de três semanas à Rússia em 1958. Usando uma câmera emprestada, ele tirou fotos de pessoas nas ruas, e essas obras lançaram sua carreira como retratista e também o levaram para o mundo da fotografia comercial. Ao contrário de muitos fotógrafos de belas-artes que rejeitam o trabalho comercial logo que se torna financeiramente viável, Michals sempre manteve carreiras paralelas, criando um corpo de trabalho para livros e paredes de galerias e outro para páginas de revistas. (MCKENNA, p. 2, 1993)¹⁴.

¹⁴ No original: “The road Michals traveled toward becoming an artist was a fortuitous one that found him working for such slick New York publications as Vogue, Esquire and the New York Times just two years after he discovered his talent for photography during a three-week visit to Russia in 1958. Using a borrowed camera, he took pictures of people on the streets, and these works launched his career as a portrait photographer and also led him into the world of commercial photography. Unlike many fine-art photographers who turn their backs on commercial work as soon as it is financially feasible, Michals has always maintained parallel careers, making one body of work for books and gallery walls and another for the pages of magazines”. [Tradução da autora].

Desde o início da sua produção artística, Duane Michals buscou fazer uso do meio fotográfico de forma inusitada, se distanciando das expectativas que foram criadas juntamente com o surgimento da fotografia (que estavam essencialmente atreladas ao registro do mundo visível). Indo contra a ideia de que a fotografia é apenas uma forma de se documentar o que pode ser observado na realidade objetiva, em seu trabalho, Michals torna visuais aspectos subjetivos, preocupando-se menos com a aparência das coisas do que com sua essência.

A necessidade de fotografar o invisível, manifestada por ele já na década de 1960, o levou a superar os limites da própria mídia que trabalha; principalmente por se tratar de uma época fortemente influenciada pelo fotojornalismo clássico, havendo um predomínio da fotografia documental. Através da fotografia, ele consegue mostrar sua realidade interior (retratando emoções, dúvidas, medos e desejos) e revela, nas imagens que fotografa, experiências da sua vivência. Ao invés de procurar retratar o que é percebido na realidade exterior ele faz uso da arte para evidenciar seus próprios pontos de vista sobre a vida. Por isso, ele passou a inventar situações nas quais pudesse expressar aquilo que lhe interessava, mas que não podia ser apreendido, nem percebido, em aparências exteriores.

A preocupação básica de Michals era a de explicar que sua fotografia não efetuava o registro de um fato concreto – uma pessoa, um local, um objeto ou uma ação determinada – e sim uma criação pessoal independente. Um ato inaugural, instaurador da própria lógica a partir do momento de sua criação sem, necessariamente, estar atrelado a um local preciso ou a um momento histórico determinado (VASQUEZ, 2014, p.211).

Para explorar imagetivamente situações abstratas, Michals passou a criar cenas exclusivamente para a câmera fotográfica, tendo como resultado imagens encenadas, que partem de um ato ficcional. A criação dessas novas realidades (que na verdade são interpretações da sua própria realidade interior), foi a maneira encontrada pelo fotógrafo de tornar visível aquilo que não poderíamos observar objetivamente no mundo, tão pouco fotografar.

As coisas que me interessavam eram todas invisíveis, questões metafísicas: vida após a morte, a aura do sexo – sua atmosfera em vez da mecânica – essas são coisas que você nunca vê na rua. Então eu tive que inventar e fazer situações para expressar e explorar essas coisas.¹⁵

¹⁵ No original: “The things that interested me were all invisible, metaphysical questions: life after death, the aura of sex - its atmosphere rather than the mechanics - these are things you never see on the street. So I had to invent and make situations to express and explore these things”. [Tradução da autora]. Entrevista concedida a Tom Evans e publicada em “Art & Artists” em agosto de 1985.

Esse tipo de processo de criação, tão explorado por Michals, contradiz a valorização da captação de um momento especial, ou do “momento decisivo” defendido por Henry Cartier-Bresson, que influenciou a produção e a forma de pensar fotografia de várias gerações de fotógrafos. O ponto de partida da produção fotográfica de Duane é uma ideia, pensada *a priori* e não no momento de captura. Ao invés de esperar que o momento decisivo aconteça diante da sua câmera, ele mesmo cria seus momentos, suas situações, sua realidade. Assim, o que é privilegiado não é o disparo da câmera, mas todo o processo, o que vem antes e depois do momento do clique. Esse tipo de abordagem trazida por Michals, amplia as possibilidades criativas do meio, que vai além de um registro documental, e passa a ser tratado como um forte sistema significante.

Defendendo esse conceito mais amplo de realidade, Michals deixa claro que existe uma fronteira entre olhar e sentir que, muitas vezes, não pode ser superada pela fotografia. Michals acredita que o real não diz respeito apenas às aparências das coisas, mas também ao que podemos sentir. Ele acredita que a foto de um objeto não consegue dizer o que ele realmente é, e que é preciso não confundir a aparência das coisas com a realidade. O fato de ter sido influenciado muito mais por pintores e escritores do que por fotógrafos, reflete diretamente nesse tipo de processo de criação seguido por ele; ao fotografar, suas intenções são previamente idealizadas e só depois materializadas.

O caráter das temáticas abordadas por Duane Michals, o levou a fazer uso de técnicas fotográficas que reforçam a atmosfera do que é mostrado nas suas imagens. Sua obra se caracteriza, principalmente, por temas e histórias do tipo fantástico ou sobrenatural, que revelam frustrações, questionamentos sobre identidade, sexualidade e ambiguidades relacionadas à vida e à morte. Seu interesse por opostos e pelas dualidades da vida (como aparência e realidade, juventude e velhice, espírito e matéria etc.) sempre esteve presente em seu trabalho, assim como sua busca constante por encontrar estratégias que tornassem possível a abordagem de temas de natureza tão abstrata no meio fotográfico. Assim, ele levou para a imagem estática, questionamentos sobre a vida e temáticas tão presentes em outras áreas artísticas (como literatura e cinema) mas que na fotografia ainda não tinham encontrado seu espaço.

Para apresentar fotograficamente suas impressões sobre essas questões filosóficas, Michals explora o uso de sombras, espelhos, múltiplas exposições (**figura 29**), imagens desfocadas propositalmente, efeitos que geram contornos fluidos, reflexos, além de, muitas vezes, pintar e escrever sobre a própria foto. O uso desses recursos aparece em seu trabalho de forma natural, e não como um floreio, ou uma tentativa de explorar gratuitamente determinadas

técnicas. Ele inclui no quadro realmente o que é necessário estar na imagem, se preocupando mais com o conteúdo, com a mensagem, do que com a forma; para ele o discurso é mais relevante do que a técnica. Capaverde (2004) reforça a ideia de simplicidade no seu processo de criação quando afirma que “Duane Michals tornou-se uma referência usando uma simples câmera 35 mm, luz natural, seus próprios amigos como atores, trabalhando em espaços familiares de seu cotidiano” (p. 48).

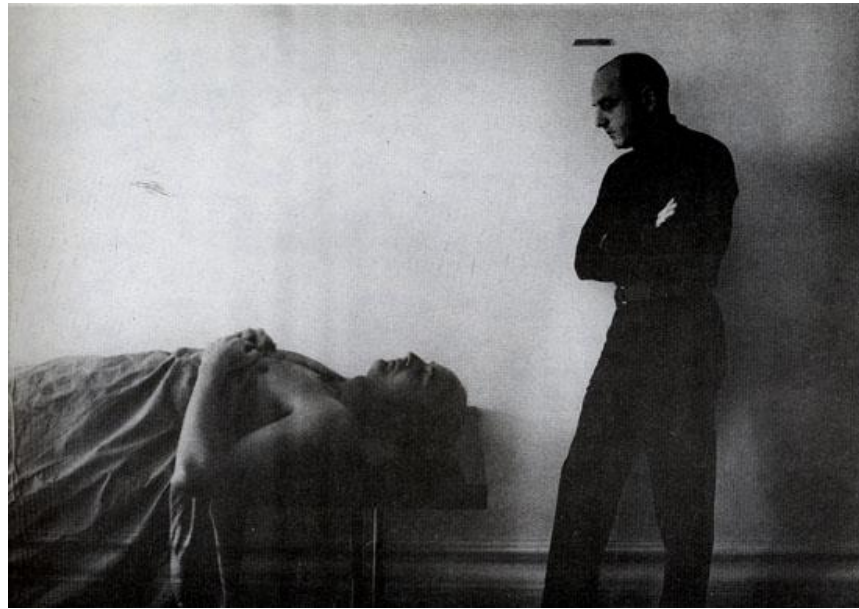


Figura 29: *Self-Portrait as if I were dead*, Duane Michals, 1970.

Fonte: <http://bombmagazine.org/article/923/duane-michals>

Essa naturalidade também é refletida na forma expressiva que ele lida com a figura humana; o nu e a sexualidade são mostrados explicitamente em suas fotos, sem a intenção de apresentar o corpo humano como um mero objeto sexual, mas fazendo com que a nudez e o sexo estejam ali para provocar reflexões mais profundas no observador. Em muitas de suas fotos, fica claro que a intenção de Michals é falar dos relacionamentos entre as pessoas de forma geral (casais homossexuais e heterossexuais), seja evidenciando seus dilemas amorosos (sentimentais) ou sexuais. Muitas vezes, os temas eróticos e os desejos sexuais das personagens ganham um tom cômico, ou mesmo surreal, como também são relacionados à violência e à vulnerabilidade. Em todo caso, Michals cria situações nas quais a presença do corpo nu faz sentido, não sendo apenas uma forma de exibir a estética da nudez. Como ele mesmo afirma: “Eu acho o corpo humano bonito, mas eu nunca faria um nu simplesmente lá parado. Eu nunca

faria closes de cotovelos e seios. Eu acharia isso chato. Tem que haver uma tensão – a representação de uma situação não resolvida¹⁶” (BAILEY, 1975, p.47).

O uso frequente de metáforas o leva a brincar com elementos visuais, desde a composição da imagem, até o uso da luz. Aliás, para Michals, a luz é o elemento essencial, tanto como matéria fotográfica capaz de transmitir a sensação de toque, como fonte de comparação com a iluminação intelectual e espiritual; a substância que dá vida às ideias e às imagens (LIVINGSTONE, 1997). Nessa perspectiva, a fotografia transcende uma questão de descrição do que é exposto na imagem; o objetivo é, neste caso, mostrar o que não pode ser visto, sob um ponto de vista particular.

Além de ir contra as regras preestabelecidas em relação ao que é capturado na imagem fotográfica, Duane Michals também rompeu outros paradigmas da fotografia, quando passou (no fim da década de 1960) a manuscruver textos no papel fotográfico, como uma forma de complementar o que gostaria de dizer, mas que apenas com a fotografia não era possível. O ato de escrever nas fotos não só trouxe uma novidade estética para as imagens que criava, como foi uma forma de questionar a autossuficiência da fotografia e a sua capacidade de transmitir as ideias do artista.

Os títulos e as mensagens escritas à mão pelo próprio fotógrafo transmitem um tom intimista e, quando estão presentes na foto, são como parte integrantes da obra, não como um adendo dispensável. Muito da personalidade do autor pode ser intuída na sua caligrafia, que tem certa aparência infantil, demonstrando simplicidade. Esse estilo despretenso pode ser observado nos rabiscos que Michals faz quando comete algum erro de ortografia ou muda de ideia quanto ao que ia registrar: ele simplesmente risca o conteúdo indesejado e continua a escrever. A imperfeição formal do texto cria uma proximidade, dialogando com o leitor de maneira direta, e é condizente com as temáticas abordadas nas suas obras, que sempre tratam de subjetividades e assuntos de natureza íntima. É como se o texto fosse na verdade uma carta destinada ao próprio leitor, como se o autor falasse diretamente com cada um de nós e não com o “leitor ideal”. Esse estilo adotado por Duane além de trazer uma maior poeticidade em seu trabalho, é um modo de deixar o expectador dentro do processo de produção textual, como se pudesse ter acesso direto ao que se passava na sua cabeça no momento da escrita.

Na obra “Existem coisas aqui que não são vistas nessa fotografia” (**figura 30**) Michals acrescentou à imagem de um bar vazio um texto que diz ao leitor as coisas que não puderam

¹⁶ No original: “I find the human body beautiful but I would never do a nude just standing there. I would never do closeups of elbows and breasts. I would find that boring. There has to be a tension - a presentation of an unresolved situation”.

ser mostradas pela fotografia (como é sugerido pelo próprio título): “Minha camisa estava molhada de suor. A cerveja tinha um gosto bom, mas eu ainda estava com sede. Alguns bêbados estavam falando alto para outro bêbado sobre Nixon. Eu vi uma barata caminhar lentamente ao longo da borda de um tamborete. No jukebox Glen Campbell começou a cantar ‘Southern nights’. Eu tive que ir ao banheiro masculino. Um mendigo começou a caminhar em minha direção para pedir dinheiro. Era hora de ir embora”¹⁷.

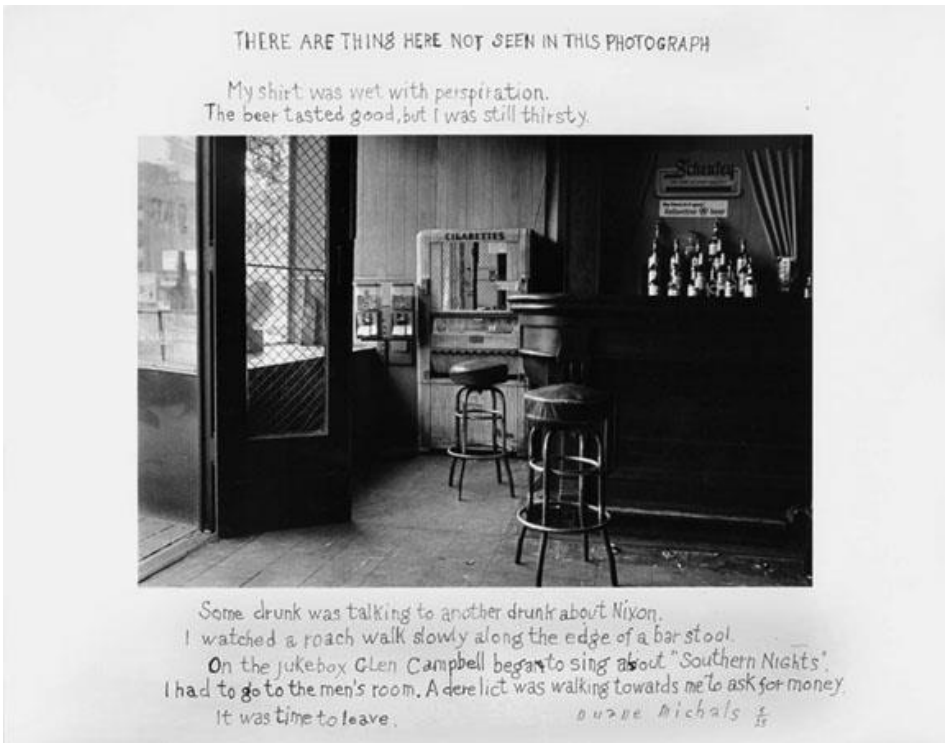


Figura 30: *There are things here not seen in this photograph*, Duane Michals, 1977.

Fonte: <http://curiator.com/art/duane-michals/there-are-things-here-not-seen-in-the-photograph>

A imagem em preto-e-branco, com tom clássico, composição simples e que não traz o mesmo caráter fantástico geralmente abordado em suas fotos, ganha uma outra dimensão com a presença do texto. Aqui as palavras aparecem muito mais como uma forma de expressar o invisível do que de descrever o que pode ser visto, como o gosto da bebida, ou a noção de tempo entre o que veio antes e depois do momento de captura. Admitindo que nem tudo pode ser comunicado através da imagem, que há coisas que não são reveladas visualmente, Michals

¹⁷ No original: “My shirt was wet with perspiration. The beer tasted good but I was still thirsty. Some drunk was talking loudly to another drunk about Nixon. I watched a roach walk slowly along the edge of a bar stool. On the jukebox Glen Campbell began to sing “Southern nights.” I had to go to the men’s room. A derelict began to walk towards me to ask for money. It was time to leave”.

deliberadamente expõe as deficiências da fotografia e ao mesmo tempo expande os limites expressivos do meio com a ajuda do texto. Sobre as relações texto-imagem e sobre a forma peculiar que Michals utiliza o texto em suas fotos, o filósofo francês Michel Foucault diz que:

Normalmente estas palavras apostas sobre ou sob as fotografias têm como propósito explicar e indicar: dizer o que está dentro da imagem, como se temêssemos que ela não o mostrasse de forma suficiente ela própria; ou designar o real (o lugar, o momento, a cena, o indivíduo) do qual a fotografia foi extraída, como se a fotografia fosse obrigada a indicar seu lugar de origem. Os textos de Duane Michals têm uma função completamente distinta: não a de fixar a imagem, não a de amarrá-la, mas a de, ao contrário, expô-la a ventos invisíveis; ao invés de uma âncora, todo um equipamento para deixá-la navegar. O que Duane Michals pede a estes textos escritos é o de extrair aquilo que ele mesmo considera ‘sufocante’ numa fotografia; eles devem fazer com que a imagem circule no pensamento – no seu pensamento, e, a partir do seu, no dos outros (FOUCAULT, 1982, p. V).

Na obra de Duane Michals, podemos perceber uma forte influência da corrente surrealista, principalmente do pintor belga René Magritte (1898 - 1967), artista por quem Michals sempre demonstrou grande admiração. Influenciado pelo seu modo de criar imagens, foi a partir do estilo de pintar de Magritte, que Michals percebeu que poderia dar um novo tratamento à fotografia, no sentido de expressar ideias abstratas e criar um universo surreal, mesmo fazendo uso de um meio que lida diretamente com a realidade objetiva. “Magritte foi a primeira pessoa que graficamente mudou minhas noções pré-concebidas sobre a realidade,” afirma Duane Michals, “Graficamente, não intelectualmente, ele me sacudiu e me fez questionar as coisas¹⁸” (BAILEY, 1975, p.49). A técnica de Magritte é muito mais direcionada a um tipo de pintura Renascentista, do que a uma transfiguração dos objetos da realidade, como fazia Salvador Dalí (1904 – 1989), por exemplo. A pintura Renascentista buscou um movimento imitativo da arte clássica greco-romana, a representação feita o mais próximo possível da realidade visível. Se tomarmos todos os objetos dos quadros de Magritte individualmente, veremos que eles são nada mais do que objetos Renascentistas, no sentido que aqui colocamos. A pintura surrealista de um Salvador Dalí ou de um Max Ernst (1891 – 1976), centra-se muito mais na deformação visual dos objetos para atingir o efeito surreal, diferentemente da de Margritte (e foi isso que tanto inspirou Michals).

Em 1965, Duane Michals pôde conhecer pessoalmente René Magritte, fazendo uma visita a sua casa e a seu atelier, espaço que frequentou com liberdade e onde produziu retratos

¹⁸ No original: “Magritte was the first person who graphically changed my preconceived notions about reality. Graphically, not intellectually, he shook me up and made me question things”.

de Magritte *à la* Magritte. Uma homenagem ao seu estilo feita em uma série de retratos, que em 1981 foram publicados no livro “*A visit with Magritte*”.

A imagem a seguir (**figura 31**), é uma das fotos dessa visita. Nela, a figura do pintor aparece em uma sobreposição ao seu cavalete, como se ele próprio fosse o conteúdo estampado na tela. O efeito causado pela dupla exposição, faz com que a imagem de Magritte pareça estar desaparecendo gradativamente. A atmosfera sobrenatural da foto ganha um toque realista com a marca na almofada da cadeira, que sugere que alguém estava (ou ainda está) sentado ali; lembrando que era realmente um corpo físico, com peso, com matéria que estava repousando naquela cadeira. Ao mesmo tempo, o fato do expectador poder ver a marca na cadeira, revela a ausência da pessoa, já que quando uma pessoa está fisicamente sentada numa cadeira é impossível ver esta marca. Tratando assim do peso da ausência, a “insustentável leveza do ser”. O jogo da dualidade, entre ausência e presença, também ganha força com a segunda imagem de Magritte que aparece no canto esquerdo da mesma foto. Nela, a figura do pintor aparece mais nítida, seria também mais real, não fosse o fato de ser um reflexo num espelho, colocado como se, acidentalmente, a câmera tivesse capturado a presença de um ser místico naquele lugar (o mesmo que está desaparecendo na imagem central).



Figura 31: *Magritte at his easel*, Duane Michals, 1965.

Fonte: http://www.maxestrella.com/artist/Duane%20Michals/work_334.html

A composição dessa foto faz referência direta a algumas obras de Magritte, como a pintura *The human condition* (**figura 32**), que tem um cavalete em frente a uma janela vista do interior de um quarto. A imagem que vemos na tela é a mesma paisagem que a própria tela esconde. Além da repetição de alguns elementos chaves da pintura de Magritte, na fotografia de Michals também há um confronto entre representação e realidade; uma reflexão sobre a relação entre arte e vida real. Vemos então a influência de Magritte no trabalho de Michals não só na forma visual de apresentar o trabalho, de fazer representações realista de um mundo surreal, mas também nas reflexões, no discurso.



Figura 32: *The human condition*, René Magritte, 1933.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-human-condition-1933>

Em 1966, oito anos depois de ter ingressado no meio fotográfico, Duane Michals produziu sua primeira sequência fotográfica intitulada “The woman is frightened by the door” (A mulher é amedrontada pela porta) uma sequência de cinco imagens que já demonstrava o seu interesse em potencializar o caráter narrativo da fotografia (**figura 33**). A sequência se tornou o tipo de trabalho mais marcante em sua obra e trouxe uma nova forma de produzir significados através da fotografia. Como vimos anteriormente, o formato fotos em sequência já existia antes mesmo de Duane Michals, porém sendo usado em um contexto muito diferente

da sua proposta. A ideia de usar uma série de imagens ao invés da imagem única foi mais uma forma encontrada por Michals de superar os limites da mídia, para que assim pudesse expressar o que desejava. Como afirma Vasquez (2014) ele “passou a desenvolver intensa atividade neste campo, empregando de início este modelo narrativo para discutir e aprofundar uma série de questões pessoais que o incomodavam e que não podiam ser convenientemente tratadas por meio da imagem única” (p.219).



Figura 33: *The woman is frightened by the door*, Duane Michals, 1966.

Fonte: <http://www.cmoa.org/CollectionDetail.aspx?item=15426>

A originalidade de Michals na criação de sequências fotográficas está ligada principalmente à poeticidade que ele conseguiu dar a esse tipo de formato. Ele expandiu a imagem única para criar narrativas visuais, também, mas dando um tratamento menos direto, menos referencial, do que aquele dado à fotonovela, por exemplo. Michals também adiciona

textos manuscritos em algumas sequências fotográficas, com a mesma finalidade comentada anteriormente, uma vez que discute questões abstratas, sente a necessidade de dizer (com palavras) o que não pode ser mostrado (com a fotografia).

O encadeamento de fotos expande as dimensões temporal e espacial na fotografia e a autenticidade que Michals faz isso, nos mostra que o uso de fotos em sequência pode ir além de uma necessidade de prolongar um instante fotográfico, sendo uma possibilidade de abordar de forma mais sensível a complexidade da vida. Seus questionamentos mais filosóficos são contemplados nas suas sequências fotográficas, sua contínua busca de aceitação da morte, sua curiosidade sobre o que acontece depois que morremos, bem como sobre a natureza dos sonhos, sobre a efêmera condição humana, sobre o poder da imaginação, da memória, sobre os desejos sexuais, enfim, sua busca em chegar na essência das coisas, sejam elas mundanas ou metafísicas.

Michals, que na verdade prefere não ser definido como fotógrafo, se autodenominando “contador de histórias”, combina narrativas intimistas, pessoais (que como qualquer questão pessoal, pode assumir sentidos universais) com uma certa teatralidade criada em seu universo fotográfico. Carregadas de um poder de sugestão, suas sequências fazem com que o leitor se prenda em cada imagem e realize uma verdadeira leitura quadro a quadro. As cenas criadas para essas sequências fotográficas geralmente acontecem em apartamentos vazios, que mais parecem cenários prontos para receberem encenações. A aproximação com o teatro também acontece pela fixidez da câmera; os enquadramentos são simples, sem necessariamente mostrarem pontos de vista sob ângulos incomuns. As ações das personagens têm desenvolvimentos que refletem seus dilemas psicológicos e cada objeto da *mise-en-scène* parece estar ali unicamente para reforçar o discurso conceitual da sequência.

A maneira de criar imagens fotográficas, já utilizada por Michals nas fotos únicas, ganha força na produção das sequências, no sentido de ter a obra concebida de antemão, de planejá-la e até fazer esboços antes de dar-lhe forma material, já que a sequência fotográfica segue uma lógica, uma ordem. Sobre o processo de criação de Michals, Camus (2008) diz que ele “[...] nunca está à procura de pegar um corpo em movimento. Ele provoca o movimento na alma. Para fazer isso, ele usa modelos, sejam eles profissionais ou não, processos técnicos complexos, e encenação inteligente¹⁹” (s/p.).

¹⁹ No original: [...] Michals is never on the lookout to catch a body in motion. He provokes movement in the soul. To do this, he uses models, whether professional or not, complex technical processes, and intelligent staging.

Como podemos perceber, para Duane Michals, a fotografia não é uma forma de se dar respostas, mas sim de provocar questionamentos sobre o que há de mais profundo no mundo e em nós mesmos. As imagens fotográficas criadas por ele buscam ir de encontro às expectativas do observador. Essa ideia de desconstrução pode ser conferida na sequência fotográfica “Things are queer” (As coisas são estranhas), de 1973, obra que apresenta uma estrutura na qual cada imagem contradiz a anterior, como observaremos a seguir (**figura 34**).



Figura 34: *Things are queer*, Duane Michals, 1973.

Fonte: <http://socks-studio.com/2015/04/23/things-are-queer-by-duane-michals-1973/>

A composição da sequência causa uma ideia de circularidade. Isso porque esse tipo de estrutura, conhecida como *mise en abyme*, propõe uma imagem (seja verbal, mental ou visual) que se desdobra em várias outras, mas sempre de modo que uma imagem é parte da anterior, e, normalmente, gerando um retorno à primeira imagem, o que torna o discurso circular.

“Things are queer” é composta por nove fotos. Na primeira foto da sequência, é mostrada a imagem de um banheiro; através de uma composição frontal, simples, vemos uma banheira, uma pia e um vaso sanitário. Na foto seguinte vemos pernas gigantes no banheiro.

Neste momento, a contradição está no tamanho dessas pernas, que, de alguma forma, nos diz que algo não está certo, algo é estranho. A câmera na terceira foto começa a se mover para traz, como em *zoom out*, ampliando o campo de visão e nos mostrando um homem em pé, no banheiro minúsculo. Aqui, visualmente, a sequência ainda não faz sentido, com essa escala atípica o observador não tem certeza do que está vendo. Com a continuação da sequência, na quarta foto, podemos perceber que o homem que víamos no quadro anterior, na verdade é a imagem de um livro, que está sendo segurando por alguém; mais uma vez, há a contradição entre a foto que vemos com a anterior. Na imagem seguinte, quinta foto, o enquadramento se amplia um pouco mais e podemos ter uma ideia mais clara do contexto a que aquele livro pertence; vemos o homem que segura o livro e um pouco do ambiente onde ele se encontra, que fica um pouco mais nítido na sexta imagem. Na sexta foto, a câmera continua indo para traz, ampliando ainda mais nosso campo de visão e, de repente, percebemos que a imagem é uma fotografia emoldurada que está pendurada numa parede. Com mais um recuo de câmera, vemos que aquela moldura está colocada acima do que parece ser uma pia de banheiro. Finalmente, se torna possível identificar que a última imagem é na verdade a mesma que vimos no primeiro quadro da sequência, só que dessa vez conseguimos dar atenção ao quadro, que no início é facilmente despercebido.

O que acreditava-se ser verdade em cada foto foi ganhando um outro significado na seguinte, através desse jogo de contradição entre elas e do discurso circular, como consequência. A descoberta de novos níveis de realidade leva o espectador a questionar sua própria percepção diante das diferentes camadas de representação da sequência.

Em cinquenta e oito anos de trabalho, Duane Michals se tornou referência para a fotografia contemporânea e tem influenciado uma nova geração de fotógrafos, que assim como ele veem na arte uma ferramenta de autoconhecimento e de questionamento do seu papel enquanto indivíduo no mundo. De novembro de 2014 a fevereiro de 2015 o *Carnegie Museum of Art* em Pittsburgh prestou uma homenagem ao “contador de histórias” exibindo uma retrospectiva da sua carreira de quase seis décadas. A exposição contempla trabalhos desde seu primeiro encontro com a câmera, em 1958, até as produções mais recentes dos dias atuais. Além disso, ao longo de sua carreira, Michals fez exposições em museus de grande relevância no cenário da arte mundial.

O trabalho de Michals tem sido exibido nos Estados Unidos e no exterior. O Museu de Arte Moderna de Nova York, hospedou a primeira exposição solo de Michals (1970). Mais recentemente, ele teve uma mostra individual no Museu Odakyu, Tóquio (1999), e no Centro Internacional de Fotografia de Nova York (2005). Em 2008, Michals comemorou seu 50º aniversário como

fotógrafo com uma exposição retrospectiva no Museu de Salonica de Fotografia, na Grécia e no Scavi Scaligeri em Verona, Itália²⁰.

Feita esta breve apresentação sobre alguns dos principais aspectos da obra de Duane Michals (que de acordo com o próprio, é autobiográfica), podemos enfim desenvolver análises mais detalhadas de duas das suas sequências fotográficas. Sendo elas: *The bogeyman* (O bicho-papão) de 1973 e *The human condition* (A condição humana) de 1969. O desenvolvimento dessas análises busca aplicar o conteúdo estudado ao longo dessa pesquisa, no que diz respeito aos modos de produção de sentido da arte sequencial, observando, assim, como seus elementos visuais podem produzir significados no discurso de cada obra. Além disso, buscamos, a partir do que é mostrado em cada imagem (e claro, do que é dito com o todo), fazer interpretações que considerem os conteúdos substanciais das sequências fotográficas de Duane Michals. Nosso objetivo principal com as análises a seguir é ilustrar os dois caminhos mais nítidos e básicos das sequências de Michals, a saber: o narrativo e o poético. Tal ilustração, em caráter de análise, reverbera o método de construção de sentido das sequências fotográficas como um todo, o que o leitor pode compreender intuitivamente.

²⁰ [...] Michals's work has been exhibited in the United States and abroad. The Museum of Modern Art, New York, hosted Michals's first solo exhibition (1970). More recently, he has had one-person shows at the Odakyu Museum, Tokyo (1999), and at the International Center of Photography, New York (2005). In 2008, Michals celebrated his 50th anniversary as a photographer with a retrospective exhibition at the Thessaloniki Museum of Photography, Greece and the Scavi Scaligeri in Verona, Italy.
Fonte: <http://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals>.

4.2. The Bogeyman



Figura 35: *The bogeyman*, Duane Michals, 1973.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

Em algum momento de nossas vidas, todos nós, ou pelo menos a maioria, de certa cultura e costumes ocidentais modernos, olhamos para uma roupa pendurada no quarto e nos assustamos, achando que se tratava de uma pessoa, um demônio, um ladrão, um fantasma, ou até mesmo o bicho-papão. Todos nós, também dentro dos nossos limites culturais, alguma vez nos deixamos influenciar tão fortemente pela leitura ou por histórias que nos são contadas, que vimos, no nada, alguma coisa, um produto de nossa imaginação, certamente fervida e remexida pelas palavras. Todos nós, em algum momento, nos vimos sós, isolados, desamparados, e nos voltamos para o medo, para a criação inusitada de algo que não existe, mas que nós tememos existir nas horas de solidão, quando não podemos nos amparar no outro. Em algum momento, todos nós tivemos pesadelos, entramos no mundo dos sonhos, sendo carregados por nós mesmos, por nossa vida, por nossa realidade, e assim saímos dela, entramos em outro mundo e nos vimos diante do inconcebível à luz do Sol, mas plausível ao excesso durante o sono. Todos nós nos vimos, em algum momento de nossas vidas, tomados pelo medo, levados pelo estranho.

Todos esses elementos, e mais outros, mais interessantes do ponto de vista artístico, podem ser percebidos na sequência “*The Bogeyman*”, de Duane Michals. Façamos uma análise da sequência quadro a quadro, pois a verbalização do que percebemos intuitivamente a partir do visual pode nos ajudar a compreender melhor aquilo que já é nítido em nosso subconsciente.



Figura 36: Foto 1 da sequência *The bogeyman*.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

Neste primeiro quadro (**figura 36**), já temos a atmosfera da sequência. Uma menina, sozinha em um sótão (perceba a inclinação da viga no canto superior esquerdo na imagem), sentada sobre uma cadeira de balanço, ao lado de um cabide com um casaco e um chapéu (ambos cuidadosamente posicionados), lê um grande livro (provavelmente um livro ilustrado infantil). Como se não bastasse o jogo de luzes e sombras, o preto e branco em alto contraste, para criar o clima de tensão e horror, ou pelo menos para sugerir esse clima, numa espécie de *foreshadowing*²¹, todos os elementos da imagem são compostos para falar ao leitor.

Primeiramente, a cena se passa em um sótão. O sótão é, claramente, metáfora da mente, pois é, na casa, aquilo que fica fisicamente posicionado onde ficaria a cabeça. Se a casa é uma metáfora, ou pelo menos uma extensão de quem somos²², o sótão é, indubitavelmente, uma metáfora de nossa mente. A menina está, então, em sua própria mente, ou na mente de outra pessoa, o dono ou dona da casa, seu pai ou sua mãe. Ela está sozinha, o que já implica uma relação com o medo. A câmera, sabiamente posta num local que torna o sótão pequeno e apertado, gera, pelo enquadramento, a imagem de um ambiente claustrofóbico, a despeito da pouca quantidade de objetos. A cadeira, escolha importante, não é uma cadeira qualquer, mas uma cadeira de balanço, não só propensa ao sono, mas à idade avançada, aos idosos. A cadeira, por seu uso cotidiano, assim, compõe uma espécie de antítese com a menina que nela se senta, como se a morte, criatura próxima do idoso, estivesse também próxima daquela criança. Mas o fato de ser uma cadeira de balanço, com ênfase no balanço, revela mais. Se o balanço leva ao sono, no mundo da verdade objetiva; no mundo da metáfora, da poesia, o balanço é o incerto. O balanço é o caminhar entre a realidade e o sonho, entre o mundo físico e o mundo místico. Já o livro, ele nos impulsiona à imaginação, principalmente se usarmos a nossa e compreendermos que neste caso deve se tratar de um livro infantil, que geralmente conta histórias mágicas, sobrenaturais. Além de ser um livro grande, o que é típico dos livros infantis, estamos diante de uma leitora infantil, o que mais facilmente comprova o tipo de texto que nossa personagem tem em mãos. O casaco e chapéu no cabide, elemento mais importante da narrativa, gera, já por sua imagem, visão de medo, pois encerra uma figura humana incompleta, como se precisasse ser terminada, ser completada por alguém, pela imaginação de alguém, para tomar vida.

Se, nessa primeira imagem, já temos os efeitos de atmosfera e introdução do assunto; nas próximas imagens, o leitor se depara com uma história sendo contada com perfeição, nos

²¹ O termo é referente a um tipo de artifício narrativo usado pelo autor da obra para sugerir o está por vir. Ele é usado para provocar a imaginação do leitor em relação ao que irá acontecer no desenrolar da história.

²² Podemos ampliar a ideia de McLuhan sobre os meios de comunicação como extensão do homem e pensar nos nossos objetos diários como nossas extensões. (MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. 4º ed. São Paulo: Cultrix, 1974).

detalhes, na técnica narrativa, e simplicidade, no quase minimalismo, no uso de poucos elementos ao seu máximo semântico. O único detalhe que muda, perceptivelmente, na transição do primeiro quadro para o segundo (**figura 37**), é o olhar da criança, que se desvia do livro e vira-se para o sobretudo com o chapéu.



Figura 37: Fotos 1 e 2 da sequência *The bogeyman*.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

Mas esse pequeno detalhe transforma tudo, inicia a história, quando antes só tínhamos cenário e um arremedo de personagem. Agora, a menina se deixou influenciar pela leitura, pela história que lê, e começa a inventar sua própria história; ela olha para o casaco e chapéu com dúvida, com medo, com curiosidade. Para além da nossa percepção inicial, é possível notar que a cadeira se moveu, está em outro ângulo. Em outros quadros, a cadeira vai assumir esse novo ângulo, e isso vai significar na narrativa, como veremos à frente.

No terceiro quadro (**figura 38**), a menina se levanta para verificar (tal Tomé a enfiar o dedo na ferida de Cristo) se há no casaco algo de sobrenatural, se há lá um bicho, um bicho-papão, seu *bogeyman*.

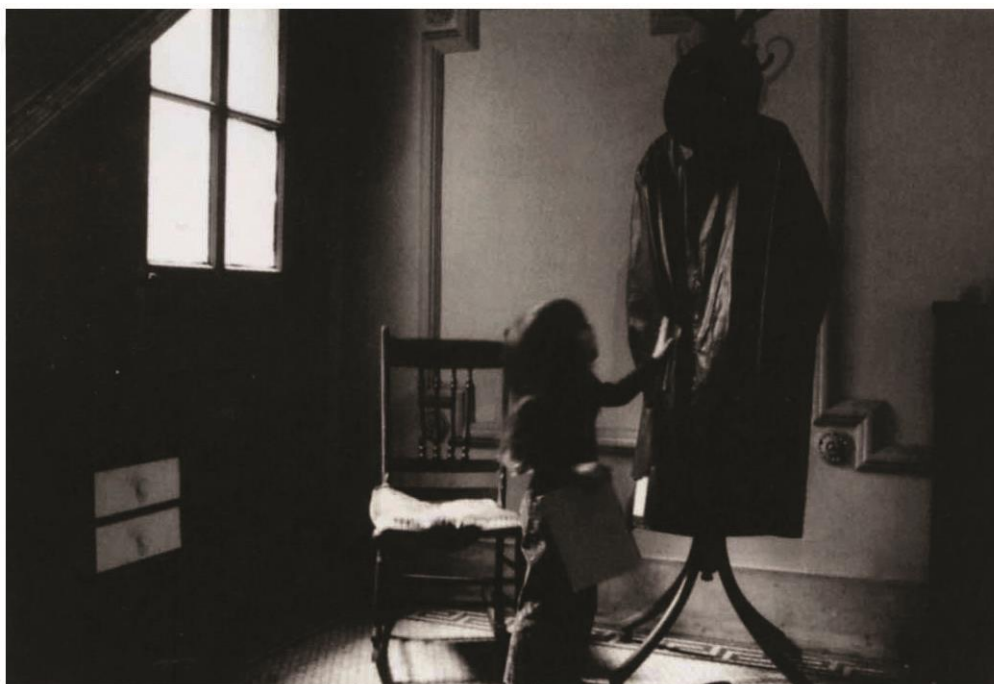


Figura 38: Foto 3 da sequência *The bogeyman*.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

O contato físico entre a menina e o casaco é efetuado, e ela ainda carrega consigo o livro, em sua mão direita. Percebe-se que a cadeira voltou a sua posição inicial, virada diretamente para a câmera. A intenção da personagem, imaginamos, não é fazer surgir o sobrenatural, não é entrar em contato com o outro mundo, o mundo místico, o mundo dos monstros, mas sim acabar com seu medo, comprovar para si mesma que não há nada demais naquele casaco, que se trata apenas de uma roupa. Mas, sabemos, é esse contato com o elemento causador da dúvida que faz surgir, do real, o sobrenatural, que faz surgir o monstro. Há outro

elemento de extrema importância aqui. A menina está em movimento, seu cabelo, seu rosto e seu braço direito estão borrados, capturados como se tremessem, como se vibrassem (efeito fotográfico causado pela longa exposição da película, pela baixa velocidade da abertura do obturador). Veremos que o caso nos quer fazer crer que o tremor do medo atravessou o corpo da menina e penetrou, através de sua mão, o casaco, dando-lhe vida (pois com esse mesmo tremor se revela vivo o casaco nas imagens seguintes).

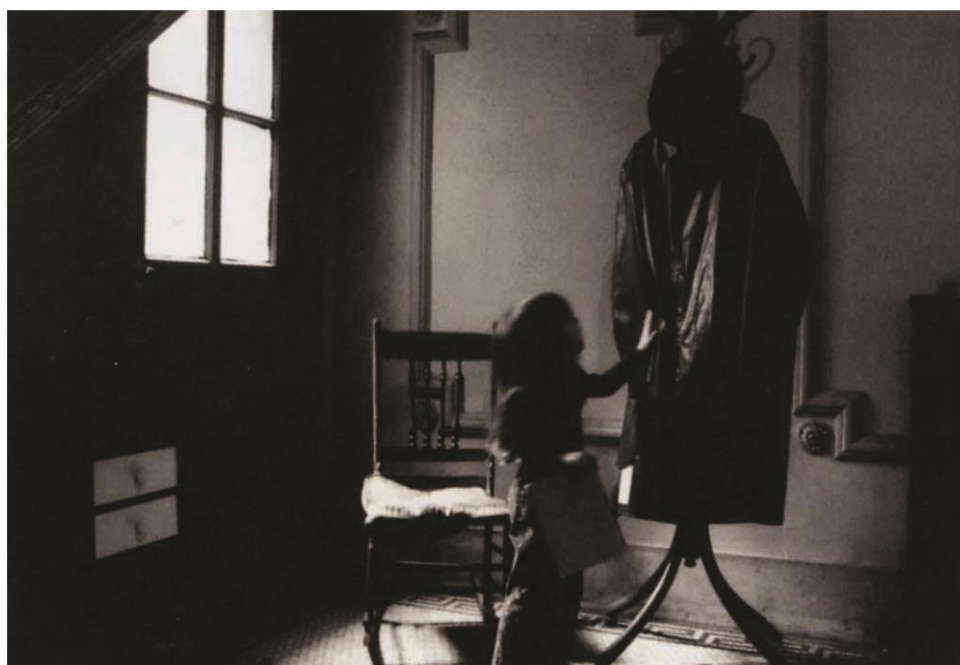


Figura 39: Fotos 3 e 4 da sequência *The bogeyman*.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

Se há, entre o segundo e o terceiro quadros, uma elipse (a criança está sentada na primeira imagem, e depois, na segunda, está em pé, junto ao casaco), essa elipse nada nos diz; é o que em cinema se configura como uma montagem puramente narrativa, em que um quadro é encadeado com o outro com fins únicos de dar continuidade aos movimentos. Entre o terceiro e o quarto quadros (**figura 39**), no entanto, há uma elipse com profunda significância. Entre um quadro e outro, nossa menina vai até a cadeira e deixa lá o livro. Ela abandonou aquilo que lhe deu a fagulha da fantasia, tomou coragem e, ainda incrédula (ou crédula, mas querendo descrever do místico), abre o casaco, querendo adentrar onde sequer Tomé conseguiu, dentro do corpo sagrado da fantasia, ou da realidade. Aqui temos a personagem abrindo o casaco, olhando o abismo. Mas, *quando você olha para o abismo, o abismo olha de volta para você*. É nesse movimento que Michals trabalha, vide sua excelente sequência “*Things are queer*”, em que a estrutura em abismo (*mise en abyme*) compõe o mote da obra, como vimos anteriormente. Nesta sequência de que ora tratamos, o olhar em retorno do abismo será dado a seguir, materializado no movimento inverso, com o casaco indo até a menina, casaco então transfigurado na figura de homem.

O elemento mais importante da quarta imagem, no entanto, só toma tal importância por causa de sua relação com o quinto quadro (**figura 40**). Mas tratemos antes da elipse entre essas duas imagens. A menina, que está em pé no quarto quadro, já está, no quinto, não só sentada de volta na cadeira, mas dormindo, e com o livro de volta em suas mãos; mais que isso: abraçada ao livro como se ele fosse seu ursinho de pelúcia. Vejamos que, quando ela abandona o livro, quando o livro está na cadeira (quarta imagem), o casaco é apenas um casaco; agora, quando ela tem o livro em seus braços, o bicho-papão finalmente se forma, trazido à vida pela imaginação, pela fantasia, ou pelo sonho. A elipse, tão grande, pode também sugerir que tudo aqui é sonho, que a menina estava, desde a primeira virada da cadeira (entre os quadros um e dois), sonhando.

Antes de passarmos à questão mais importante, vejamos a posição da cadeira. No quadro segundo, como vimos, a cadeira subitamente muda de lugar, no que só pode ser descrito como uma reviravolta. O momento é de reviravolta: a personagem saiu de seu estado normal e entrou na possibilidade do fantástico. É então que ela, pela primeira vez, toma consciência do inominável, do estranho; é então que ela se deixa tomar pelo medo e age levada por esse sentimento. Nos quadros seguintes, três e quatro, a cadeira está de volta a sua posição de origem, pois foi verificado que ali só há o natural.

No quinto quadro, porém, quando a cadeira sofre outra reviravolta, a narrativa também sofre a sua, pois o que até então era apenas um casaco com seu chapéu no cabide agora se

transformou numa figura humanoide, tremida, sombria, com pernas. Eis aqui o elemento mais importante da transição de quadros entre as imagens quatro e cinco. As pernas da menina, posta em frente ao casaco no quarto quadro formam a figura das pernas (por sua posição, ângulo, postura) do monstro no quadro seguinte. Além disso, o tremer do monstro neste quadro cinco reverbera o tremer da menina no quadro três, como se ele fosse uma extensão dela, ou um reflexo, sua imagem e semelhança.



Figura 40: Fotos 4 e 5 da sequência *The bogeyman*.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

O quadro seis (**figura 41**), a princípio, parece quase sem importância, ou melhor, parece ter importância puramente narrativa. O bicho-papão sai de sua “prisão” (livra-se da prisão da forma, a forma real, casaco e chapéu), sai do cabide e, agora como figura nitidamente humana (não é o bicho-papão uma metáfora do homem, verdadeiro bicho-papão a usar da inocência das crianças para seu benefício?), o bicho-papão caminha no mundo real, em direção à pobre menina indefesa, que dorme.

No entanto, o pé da menina treme. A menina está sofrendo, desde já, os efeitos do bicho papão. A menina treme por que sonha, e, no sonho, cria o bicho-papão que, tremido como ela, se move em sua direção. A menina treme por que tem uma ligação com o bicho-papão, ambos são feitos da mesma matéria, a matéria dos sonhos, de que são feitos os homens, como diria Shakespeare.



Figura 41: Foto 6 da sequência *The bogeyman*.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

Por fim, no sétimo quadro (**figura 42**), a evolução narrativa chega à conclusão, com o desfecho nítido, mas de duplo sentido, pela própria constituição da sequência. A menina é tomada de sua cadeira, de seu livro, de seu mundo. Agora carregada, ela pode estar sendo levada para onde quer que leve as crianças o bicho-papão, mas ela também pode estar apenas dormindo e ainda sonhando, sendo esta uma representação de um sonho.



Figura 42: Foto 7 da sequência *The bogeyman*.

Fonte: <http://duanemichals.tumblr.com/post/70073420761/arpeggia-duane-michals-the-bogeyman-1973>

Para darmos continuidade a nossos dois elementos recorrentes, vejamos o tremor e a posição da cadeira. É preciso perceber que, desde o quadro cinco, a cadeira está na posição do medo, do fantástico, e não na posição do real, o que pode indicar o efeito da imaginação sobre a imagem, o efeito do medo sobre a personagem. Já o tremor, presente aqui tanto no monstro quanto na menina, une os dois de forma inequívoca, seja por serem eles da mesma matéria, seja por serem eles um só, seja porque ela agora pertence inteiramente ao bicho-papão, sendo parte dele. Para onde o bicho papão está levando a menina? Para a câmera.

Sabemos que se trata de um bicho-papão, claro, por causa do título, pois não há nada na imagem do monstro que remeta a uma ideia de bicho-papão, afinal, o monstro é um homem, com todas as características de ser humano. O bicho-papão (*bogeyman*, *el coco*, *homem do saco*) é uma figura mitológica muito comum em diversas culturas em todo o mundo. Sua materialização, características e ritos se modificam um pouco de versão para versão, mas se concentram na mesma ideia básica: a criança de maus modos será castigada/levada pelo monstro durante a noite. Em nenhuma dessas culturas, porém, há uma descrição de como o monstro é fisicamente. Daí que a solução de Michals, ao retratar o monstro como um homem, reconfigura a lenda, tornando o mal místico uma representação do mal real. Aqui, o bicho-papão não só se materializa como homem, mas possui dupla identidade, sendo fantástico e real ao mesmo tempo. Na sequência, o mal real surge do mal imaginado, numa inversão da verdade

histórica, em que narrativas desse tipo são inventadas para alertar as crianças a respeito de perigos reais, como muito bem nos elucida a moral final do conto “Chapeuzinho Vermelho” original. No conto de Charles Perrault²³, Chapeuzinho é devorada pelo lobo ao final da história, e um último parágrafo surge para explicar o desfecho: trata-se de um alerta para que as crianças tomem cuidado com adultos mal intencionados, sendo o caso específico o de jovens meninas abusadas por homens adultos. Não à toa, Michals utiliza como suas personagens justamente uma menina e um homem, tal qual ocorre em “Chapeuzinho Vermelho”.

Podemos resumir a narrativa dessa sequência, então, da seguinte forma. Uma menina está lendo um livro e percebe que pode haver algo a mais no casaco posto no cabide ao seu lado. Ela se levanta para ver, e verifica que se trata apenas de um casaco. Retornando a sua cadeira, a menina dorme. O casaco então toma vida, sai do cabide e pega a menina nos braços, levando-a. Tal um poema dos mais abertos, a sequência de Michals promove muitas possíveis leituras. Os quadros finais, por exemplo, podem ser apenas uma metáfora para a entrada da menina no mundo dos sonhos. Pode ser também a representação da força da imaginação, tomando a criança por inteiro. Outra possibilidade concreta é o surgimento fantástico do bicho-papão, que fisicamente leva a menina para seu mundo. É possível ainda que tudo seja a influência da literatura, da leitura, da ficção. Note-se, para esse fim, que em todos os quadros em que há a presença “real” do monstro a menina está segurando o livro, inclusive na imagem final, ato estranho em se tratando de uma menina que está dormindo: a menina, sendo carregada em sono profundo, ainda segura o livro em sua mão direita. Esse elemento estranho parece nos chamar à leitura de que o livro tem grande influência sobre a materialização do bicho-papão, como se tudo fosse fato imaginado, ficção, ou pelo menos resultado disso.

Uma das primeiras sequências fotográficas, *The Bogeyman*, explora as formas em que a curiosidade infantil sobre o desconhecido é contaminada por um medo irracional das próprias coisas que ela busca revelar ou descobrir. Ao constantemente apresentar essas questões metafísicas, Michals convida o espectador a considerar a medida em que os adultos conscientemente evitam fazê-las eles mesmos, porque as possibilidades permanecem incompreensíveis e assustadoras como sempre.²⁴ (LIVINGSTONE, 1997, p. 134).

O medo é, realmente, um dos temas centrais dessa sequência de Michals. Aqui, o fotógrafo trabalha com a ideia de que o medo gera o monstro, o medo faz surgir, onde só há o

²³ PERRAULT, Charles. **Contos da Mamãe Gansa**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

²⁴ No original: "An early photo-sequence, *The Bogeyman*, explores the ways in which childhood curiosity about the unknown is tainted by an irrational fear of the very things it seeks to disclose or uncover. In constantly presenting such metaphysical questions, Michals invites the viewer to consider the extent to which adults consciously avoid asking them of themselves, because the possibilities remain as unfathomable and frightening as ever".

real, o fantástico, o sobrenatural. Esse é outro dos temas centrais de *The Bogeyman*, mais especificamente a questão da realidade versus fantasia. Duas das possíveis interpretações da sequência fazem o leitor *balançar* entre um polo e outro, entre o real físico, material, e o fantástico onírico, etéreo. Se o leitor está mais propenso ao polo do real, toma a sequência como a representação do medo, e não como fato ocorrido no mundo físico. Por outro lado, o leitor pode entender que o monstro sobrenatural é real, e habita nosso mundo fisicamente, ficando assim mais próximo do polo fantástico. Como se percebe facilmente, o polo do real precisa do sonho como norte, enquanto o polo do fantástico precisa do mundo físico para se concretizar. Fantasia e realidade se misturam inclusive na interpretação da obra.

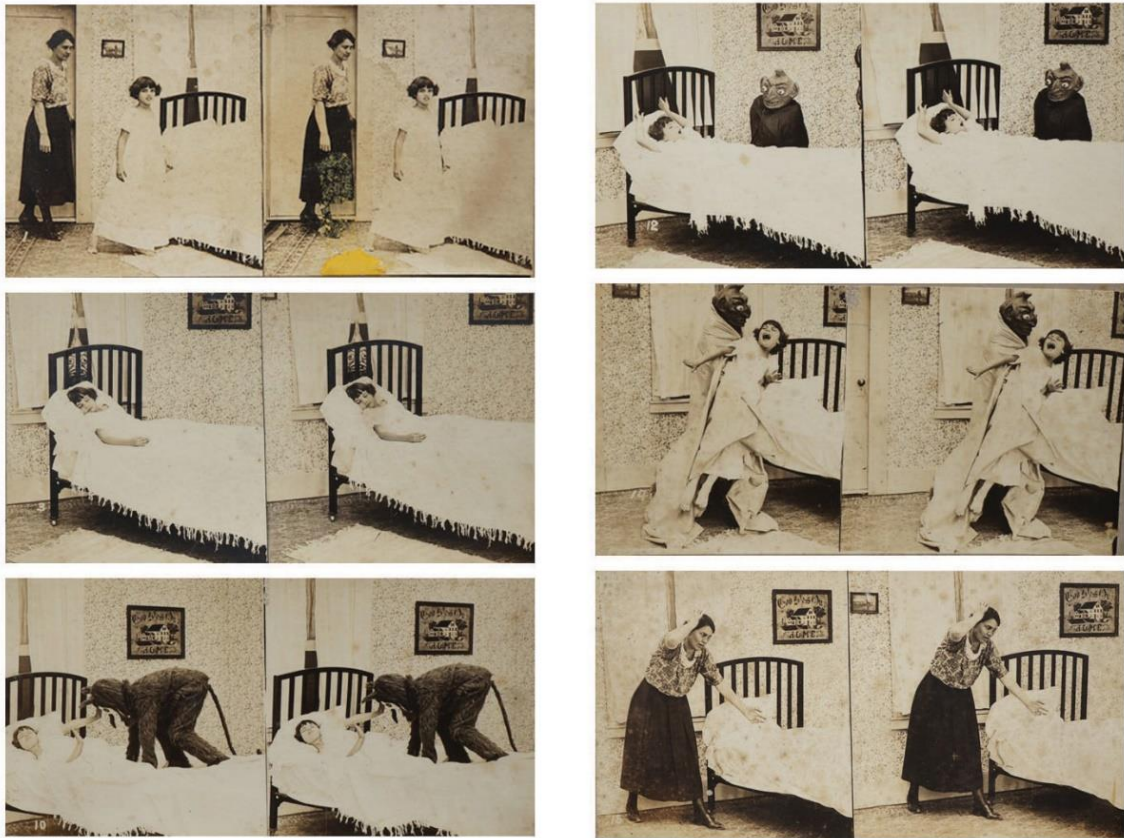


Figura 43: *Boogeymen*, Autor desconhecido, 1923.

<http://hyperallergic.com/79194/early-photographs-of-a-child-getting-spooked-by-bogeymen/>

Além dessa relação interpretativa, a questão do sonho gera relações intertextuais com diversas obras artísticas. A sequência de Michals, claro, não se exime de relações com outras obras artísticas. Sabemos com BAKHTIN (1992) que toda obra mantém relações de dialogismo com obras anteriores, mesmo que sem intenção. Nos dizeres de KRISTEVA (1969), toda obra

é intertextual. A mais próxima dessa sequência de Michals é uma série de fotos de 1923 feita para *stereoview*²⁵. Nessa série, vários monstros importunam uma menina que dorme. Acima (**figura 43**) apresentamos algumas das imagens da série, aquelas que melhor ilustram a série como um todo. Como podemos ver, a menina é levada para a cama pela mãe, sonha, e é acossada por monstros, para no final ser levada por um deles, no que parece ainda ser sonho, mas com a revelação de seu desaparecendo no mundo físico, como mostra a última imagem. Essa série, de autor desconhecido, chama-se “*Boogeymen*”²⁶.

Outra obra artística que também traz a representação do *bogeyman*, do bicho-papão, é o desenho “*Qué viene el Coco*”, de 1799, feito pelo pintor espanhol Francisco Goya (**figura 44**).

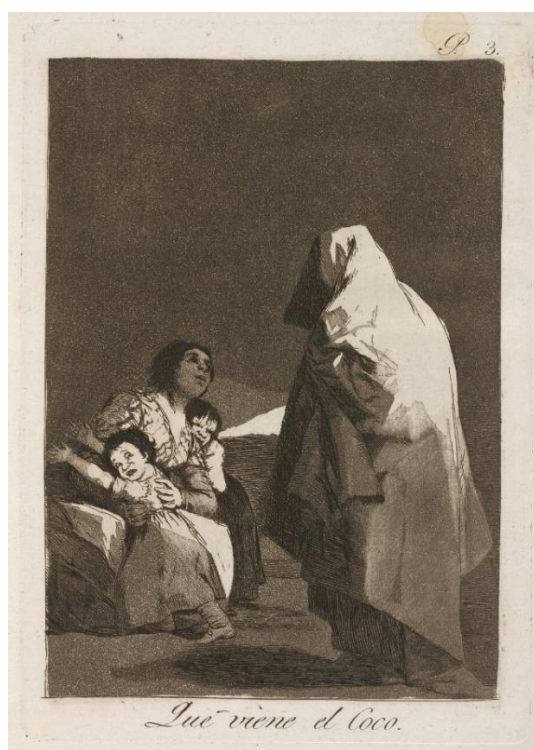


Figura 44: *Que viene el coco*, Francisco Goya, 1799.

Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Que_viene_el_coco

Nessa imagem, vemos, assim como na sequência de Michals, muito menos do que um monstro, vemos um homem, embora encapuzado, escondido por trás de panos que escondem

²⁵ O *stereoview* (ou *stereoscopy*) é um dos primeiros métodos para se criar a ilusão de terceira dimensão em fotografia. Duas fotos quase idênticas são colocadas lado a lado e o estereoscópio torna possível que um olho veja uma das fotos enquanto o outro vê a segunda foto, criando assim a ilusão de profundidade. Fotografias desse tipo deixaram de existir e são hoje raridade.

²⁶ MEIER, Allison. **Early Photographs of a Child Getting Spooked by Bogeymen**. 2003. Disponível em: <http://hyperallergic.com/79194/early-photographs-of-a-child-getting-spooked-by-bogeymen/>. Acesso em: 29 de mar. 2016.

sua verdadeira figura. Outro detalhe importante é o fato de que aqui não há sonho, há, pelo contrário, a realidade, vista também pelos olhos do adulto, na figura da mãe, que tenta proteger os filhos do “Coco”. Mas, se em Goya o sonho está ausente, ele é o elemento principal em “*The Nightmare*”, de Henry Fuseli (**figura 45**). Aqui, o monstro do sonho está posto sobre a mulher que dorme, que agora não é uma menina, como nas outras obras que mostramos. O pesadelo agora é adulto, e o monstro oprime a mulher de tal forma que ela quase é jogada para fora da cama. O monstro, aqui, também tem face, é mostrado sem reservas, sem censura, como se fosse necessário torná-lo “real” para demonstrar a força de sua presença. O elemento mais estranho e gerador de horror, no entanto, é o cavalo, com sua cabeça posta para dentro do aposento e seus olhos brancos.

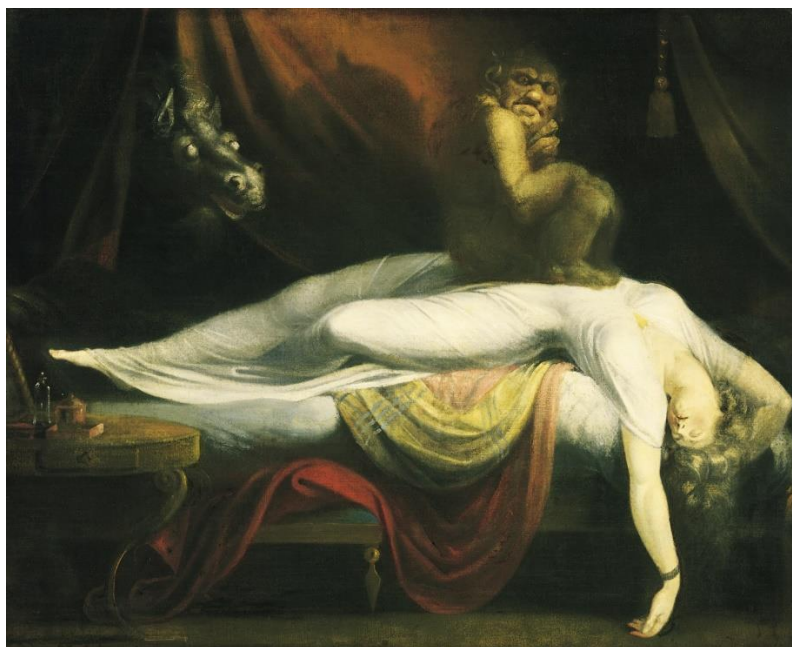


Figura 45: *The Nightmare*, Henry Fuseli, 1781.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/henry-fuseli/the-nightmare-1781>

A sequência de Michals, assim, participa da tradição artística de representação do pesadelo, do medo, do monstro sobrenatural que nos carrega na imaginação, no sonho, na fantasia e, também, no real. Pois, em algum momento de nossas vidas, todos nós, nos nossos limites culturais, nos vimos tomados pelo medo, pelo sobrenatural, e recorreremos à arte, seja na categoria de espectador, leitor, seja na categoria de artista, numa tentativa de expurgar o sentimento que nos oprime e que tenta nos tirar do mundo em que vivemos, como um bicho-papão.

4.3. The Human Condition



Figura 46: *The Human Condition*, Duane Michals, 1969.

Fonte: <http://www.josephbellows.com/artists/duane-michals/#3>

Diz-se, comumente, que toda cabeça é um mundo. Podemos dizer, em nossa atual vida pós-moderna, que cada indivíduo é um universo. O ser humano, enquanto animal autoconsciente, possui a capacidade de se identificar como parte do todo, do universo, do cosmos. Somos todos poeira estelar, fazemos parte do mesmo sistema intrincado de corpos micro e macrocósmicos, estamos conectados pela nossa condição de existência, que desde o *big bang* nos faz ser um só e, ao mesmo tempo, sermos múltiplos, em nossa infinita capacidade de pensar. No entanto, não são muitos os indivíduos que percebem essa realidade. Somos ignorantes de nosso estado real, de nossa natureza enquanto parte física do universo. Percebemos o mundo como uma representação incompleta, que parece querer mostrar o que há por trás das coisas, mas só mostra parte do todo. Somos incapazes de perceber o mundo como ele é, somos incapazes de perceber que somos o mundo, que somos o cosmos, em toda sua grandeza.

Em resumo, esse é o tema central da sequência *The Human Condition* (“A condição humana”), de Duane Michals. Façamos então uma análise quadro a quadro da obra. No primeiro quadro, temos o estabelecimento do local e da figura central da sequência (**figura 47**).



Figura 47: Foto 1 da sequência *The Human Condition*.

Fonte: <http://www.josephbellows.com/artists/duane-michals/#3>

Não é coincidência estarmos numa estação de metrô. O subterrâneo é uma clara representação das camadas mais profundas da mente. Estamos no interior da terra, do planeta,

e, assim, por metonímia, no interior do pensamento. A estação de metrô também é lugar de passagem, o que revela que nossa figura central, o homem, está ali de passagem, de passagem pela vida, ou por seu subconsciente. O trem está parado, espera os passageiros, mas está de portas fechadas. Estamos diante de um tempo parado, estático, o que nitidamente nos dá a impressão de que nada acontece, de que a vida está congelada, num instante eterno, condição criada pela fotografia. O homem de terno, nossa figura central, parece olhar diretamente para a câmera, como se ele, e somente ele, tivesse nesse momento uma iluminação, percebesse para além da vida normal diária, da pressa de ir e vir entre casa e trabalho. Ele quebra *a quarta parede* e com isso se ilumina, conseguindo uma percepção nova do universo, ou de si mesmo, como veremos nos próximos quadros. As outras pessoas estão claramente alheias ao cosmos, centradas no mundo a sua frente, na matéria bruta que os cerca, na vida corrente do dia a dia. Se não salta aos olhos ainda detalhe de suma importância, perceba-se o relógio no canto superior direito da imagem.

As diferenças entre a primeira imagem e a segunda (**figura 48**) são poucas; são todas, na verdade, resultado do mesmo efeito, uma súbita iluminação que surge centrada no homem de terno (que mais a frente percebemos ser resultado de uma sobreposição de duas imagens).



Figura 48: Foto 2 da sequência *The Human Condition*.

Fonte: <http://www.josephbellows.com/artists/duane-michals/#3>

A súbita iluminação da figura central parece fazer desaparecer um homem que estava em pé logo atrás dela, bem como outras pessoas mais atrás, ao longo da plataforma. Além disso, o trem parece agora se mover, como se a vida continuasse, exceto para o homem de terno, que continua estático, em seu momento de eternidade. A maior claridade da imagem também faz o relógio se iluminar um pouco mais, quase imperceptivelmente. Porém, como percebemos uma forte importância do tempo, entre o estático da percepção, do sentimento, do pensamento, da reflexão e o movimento da vida, do cotidiano, dos objetos e das pessoas, é necessário levar o relógio em consideração, desde já. Ele marca justamente essa dualidade de que falamos, chamando nossa percepção enquanto espectador para esse diálogo entre essas instâncias temporais: o estático-eterno e o instante-dinâmico.

O fator estático do tempo é reiterado na terceira imagem, pois, enquanto entre a primeira e a segunda há mudanças no estado das coisas, como o desaparecimento de algumas pessoas da plataforma (teriam elas entrado no trem?) e o trem posto em movimento; entre o segundo quadro e o terceiro não há diferenças, é a mesma imagem anterior, mas agora com uma nítida sobreposição, visível pelos inúmeros pontos brancos luminosos que permeiam o quadro (**figura 49**).



Figura 49: Foto 3 da sequência *The Human Condition*.

Fonte: <http://www.josephbellows.com/artists/duane-michals/#3>

Além dos pontos brancos, vemos que a iluminação central aumenta e toma novas formas, com certos embranquecimentos amórficos surgindo ao redor do homem de terno. Para os mais atentos, já aqui é possível perceber o universo, a imagem de um grupo de galáxias e estrelas se formando, aparecendo na fusão com o quadro anterior. O relógio, então, toma nova importância, por causa da sua posição relativa à figura central do homem. Essa posição relativa vai ser significativa no embate entre essa imagem terceira e a próxima (**figura 50**).



Figura 50: Fotos 3 e 4 da sequência *The Human Condition*.

Fonte: <http://www.josephbellows.com/artists/duane-michals/#3>

Nessa imagem quatro, já não se vê mais homem (não nitidamente), estação de metrô, outras pessoas ou até mesmo relógio. O que se vê é o conjunto de galáxia e estrelas, com uma galáxia mais distante (aparentando ser menor), no canto superior direito da imagem, em posição relativa à galáxia central muito semelhante à posição do relógio em relação ao homem para que essa similitude seja ignorada. Olhando atentamente, ainda é possível perceber certos traços do homem de terno no interior da imagem da galáxia.

No quinto quadro, a metamorfose do homem de terno em galáxia (em universo, por metonímia) se torna completa. O homem deixou de existir, e agora só há o cosmos, as estrelas. Esse cosmos aqui mostrado, obviamente, não foi registrado originalmente por Michals. Como atesta Bailey (1975), Michals retirou a imagem da galáxia de um livro de astronomia. Ao utilizar a imagem em sua sequência, porém, Michals a altera, dando-lhe não só novo conteúdo, mas nova forma, com o desfoque que causa a ideia de movimento das estrelas, deixando seu rastro luminoso no escuro do universo. Mas há ainda, depois dessa, outra imagem, a final. A relação entre as duas merece destaque para o bem de nossa análise.

Entre a imagem cinco e a seis (**figura 51**) não há apenas uma diferença de distância do objeto, há também um desfoque, ou registro de movimento no quinto quadro que desaparece no sexto. A última imagem é reflexo da primeira, em sua representação do estático, do imóvel, do permanente. Não só a metamorfose se tornou completa, mas o estado inicial foi restaurado, embora com uma grande diferença: não estamos mais no interior da terra, no registro da vida diária das pessoas, estamos no mais amplo éter do cosmos.

Por mais que exista, nos quadros centrais, uma ideia de movimento ocorrendo, não há, em toda a sequência, uma passagem de tempo; não há duração da obra. Mesmo assim, o tempo é de suma importância, como vimos, por ser responsável pela ideia de eternidade que permeia a metáfora central da obra: o ser humano é um universo. O próprio Michals assim resume o sentido dessa sequência:

Eu acho que nós somos todos estrelas, mas não sabemos. Somos todos, cada um, um universo, mas não sabemos disso. Andamos pesados na terra e somos puxados para baixo pela gravidade de nossa ignorância. Por que estamos presos assim? Não sei (BAILEY, 1975, p.27)²⁷.

²⁷ No original: "I think we are all stars but we don't know it. We are all, each one, a universe but we don't know it. We walk heavy to the earth and we are pulled down by the gravity of our ignorance. Why are we stuck here like this? I don't know".



Figura 51: Fotos 5 e 6 da sequência *The Human Condition*.

Fonte: <http://www.josephbellows.com/artists/duane-michals/#3>

A assertiva de Michals nos fornece pelo menos uma das possíveis interpretações para a sequência. Embora essa ideia seja uma de fechamento do sentido da obra (ou seja, ela termina por diminuir as possibilidades de interpretação), Michals, como qualquer grande artista, tem consciência de que uma obra de arte jamais se encerra num só sentido, e muito menos naquele da “intenção do autor”. O que buscamos resgatar aqui é uma intenção da obra, como Umberto Eco sugeriu. Para o intelectual italiano (em *Interpretação e Superinterpretação*)²⁸, há a intenção

²⁸ ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

do autor, que não deve ser buscada, por sua própria natureza insólita e irrecuperável, e há a interpretação do leitor, que muitas vezes pode fugir do texto, tornando-se uma superinterpretação. A conclusão de Eco é que entre a intenção do autor e a interpretação do leitor há a *intenção da obra*. Buscando a intenção da obra, o leitor pode compreendê-la sem sair dela, ou seja, buscando soluções indicadas pelo próprio texto. Assim, podemos arriscar pelo menos mais uma interpretação para essa sequência de Michals.

A metáfora central, como falamos, é “o homem é um universo”. Ora, vemos na sequência o homem “tornando-se” um universo, como se algo tomasse conta dele e o levasse a assim se sentir. Dada sua natureza taciturna, o homem se destaca perante as outras figuras humanas das fotos. Ele parece ter consciência de seu estado, de seu sentimento, e parece “se sentir” como um universo. O homem toma para si o “sentimento do mundo”. Não é mais uma questão de ser parte física do cosmos, mas de sentir a dor da existência. O semblante do homem, com seu olhar vazio, claramente revela tristeza profunda ou, no mínimo, um vazio de sentimento, como se o peso do universo fosse demais para ele e o deixasse dormente.

Essa ideia de “sentimento do mundo” dialoga, a nosso ver, com o poema de Carlos Drummond de Andrade, do livro homônimo. Vejamos o texto.

O SENTIMENTO DO MUNDO

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.
Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário

trazer fogo e alimento.
 Sinto-me disperso,
 anterior a fronteiras,
 humildemente vos peço
 que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
 eu ficarei sozinho
 desafiando a recordação
 do sineiro, da viúva e do microcopista
 que habitavam a barraca
 e não foram encontrados
 ao amanhecer

esse amanhecer
 mais noite que a noite.

Além da temática geral, há vários pontos de confluência entre a sequência fotográfica e o poema. Na segunda estrofe, temos a relação entre o homem e o céu, que são tomados como um só, ou como semelhantes: “Quando me levantar, o céu / estará morto e saqueado, / eu mesmo estarei morto”. Na sequência de Duane Michals há a mesma relação: o homem é igual ao universo (céu, por metonímia). Na quarta estrofe, há ideia bastante parecida em ambos os textos: “Quando os corpos passarem, / eu ficarei sozinho”. É justamente o que parece ocorrer na sequência fotográfica. As outras figuras humanas passam, e o homem fica sozinho, tomado por seu momento lírico de infinidade. A dor do mundo é sentimento compartilhado entre o eu lírico de Drummond e o (por que não dizer?) eu lírico da sequência de Duane Michals. Isso nos mostra o quanto essa sequência é muito mais lírica do que narrativa, pois não há história sendo contada, mas apenas uma metáfora sendo explorada.

O sentimento do mundo é também a condição humana do título. Além de ter relação com o fato de “sermos universo sem sabê-lo”, a condição humana também é a de sentir a dor do universo. Mas o título leva ainda a outras relações. Falamos extensamente sobre a amizade e correspondência artística e criativa entre Duane Michals e René Magritte. Não é sem motivo que há, em Magritte, obra de mesmo nome. Na verdade, são dois os quadros de Magritte que recebem tal título (**figura 32**, vide página 91, e **figura 52**)

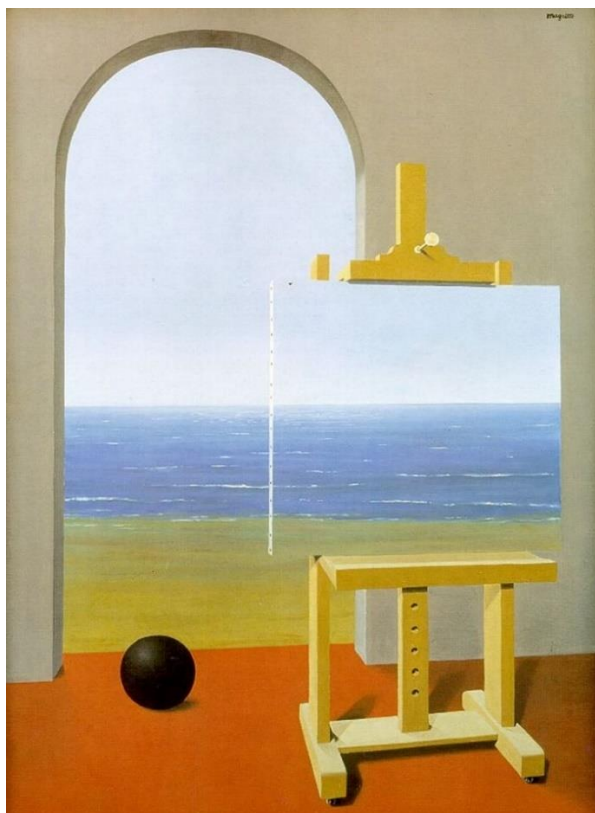


Figura 52: *The Human Condition*, Rene Magritte, 1935.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-human-condition-1935>

Como é fácil perceber, os dois quadros, embora carreguem fortes diferenças na execução (o que, claro, fornece diferenças na interpretação), são, na temática e sentido gerais, praticamente iguais. Aqui, em Magritte, a condição humana é aquela de ver o mundo enquanto representação. Olhamos para o mundo, mas só vemos uma representação desse mundo, que achamos “casar” perfeitamente com mundo real por trás de nossa visão, mas que pode guardar surpresas. No primeiro quadro, por exemplo, a árvore só existe com certeza na imagem da tela, sendo a árvore “do mundo” apenas uma interpretação nossa. Talvez a árvore seja apenas uma ilusão, a representação de uma vontade, de um desejo. Afinal, não é nosso pequeno mundo pessoal apenas uma representação de um mundo maior, um universo de infinitos mistérios jamais passíveis de serem alcançados pelo homem?

Essa é outra forma de compreender a sequência fotográfica de Michals. Pois, embora sejamos, cada um de nós, um universo, somos ao mesmo tempo uma representação de nós mesmos, em nossa eterna busca por um sentido maior, algo acima de nós, em quem possamos nos espelhar, alguém que possamos criar, como uma representação nossa, uma representação de nossa imagem, mesmo que ilusória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa pesquisa, buscamos desenvolver um estudo sobre Sequência Fotográfica, de modo que este nos levasse à compressão dos possíveis modos de criação de sentido no meio. Já na fase de produção do projeto, percebemos a necessidade de nos apoiarmos em áreas de estudo correlacionadas ao tema, principalmente pela escassez de uma bibliografia específica. Na elaboração de algumas notas conclusivas, não podemos deixar de mencionar a relevância e o enriquecimento trazido à pesquisa com o apoio desses conteúdos que foram usados ao longo de todo o texto, seja como forma de comparação, de aproximação ou como referência a se seguir. As contribuições oferecidas pela Literatura, pelo Cinema e pela própria Arte Sequencial, trouxeram um aprofundamento sobre as possíveis articulações entre imagens, sobre as formas de se contar histórias e de se expressar ideias através do meio visual, sobre a relação entre forma e significado, além, claro, de vários outros saberes delineados no corpo do nosso texto. A relação entre essas áreas com a Fotografia foi fértil, trazendo esclarecimentos e tornando os caminhos a serem seguidos mais claros, o que nos faz acreditar na possibilidade de outras ligações entre esses temas, bem como na utilização dessa relação em pesquisas posteriores. Se a literatura nos ensinou, na parte teórica, a lidar com a narrativa e com a lírica, se ela nos ensinou a ler uma história e entender seus processos e a interpretar um poema e visualizar seus efeitos, esse conhecimento pode ser desenvolvido agora já dentro do campo sequencial, em específico nas sequências fotográficas, em trabalhos que venham a ser realizados não só por nós, mas por outros pesquisadores que queiram adentrar nesse meio.

Num primeiro momento, consideramos a estrutura visual da arte sequencial como ponto de partida, sendo este um campo teórico e artístico que possibilitou a fundamentação do nosso objeto de estudo. O tratamento mais abrangente dado à área em questão nos permitiu não só embasar o estudo sobre fotografia sequencial, mas também nos trouxe um panorama de como esse modo (imagens em sequência) vem sendo usado no decorrer da história. Com isso, vimos que a tentativa de representar ações de modo contínuo vem de tempos remotos, tendo sido realizada através dos suportes mais diversos e com diferentes finalidades (desde as pinturas rupestres até às Histórias em Quadrinhos, por exemplo). A partir de um aprofundamento acerca dos aspectos mais relevantes relacionados à arte sequencial, procuramos identificar, dentre seus elementos constituintes, aqueles pertinentes também à sequência fotográfica, para que posteriormente pudéssemos chegar às especificidades do nosso tema. Conseguimos, embora o fato fosse óbvio, visualizar a sequência fotográfica como arte sequencial, de modo que sua relação com os quadrinhos não pode mais ser ignorada. Qualquer estudo posterior que tenha

como objeto a fotografia sequencial deve ser visto como um estudo dentro do grande campo da arte sequencial. Sabendo que a arte sequencial é muito mais do que apenas uma forma artística, entendemos que o modelo sequencial pode ser investigado mesmo fora do campo das artes, inclusive tendo a fotografia como objeto formador da obra. Os quadrinhos estão para a fotografia sequencial como a animação está para o cinema *live action*. Sendo a animação e o cinema *live action* ambos cinema, estudados enquanto parte do grande campo das artes visuais do movimento, só podemos concluir que tanto quadrinhos quanto sequência fotográfica são parte do mesmo grande campo, o da arte sequencial. Assim, os estudos posteriores podem partir dessa conclusão já tomada, para então ampliarem ainda mais o conhecimento sobre essa modalidade artística tão esquecida.

Destacando e analisando os recursos visuais pertencentes à sequência fotográfica, foi possível perceber quais elementos contribuem diretamente na produção de sentido e como a articulação entre eles influencia os significados de uma obra. A nova perspectiva trazida pela continuidade das imagens no que diz respeito à relação espaço-temporal é, sem dúvidas, um dos aspectos primordiais na construção de determinadas significações, como a ideia de movimento, de passagem de tempo e a percepção de mudança no estado das coisas representadas. Ainda, a estrutura formal em sequência guia a ordem de leitura da história, como também pode determinar pontos de vista, orientar o leitor através da quantidade de quadros, formatos e angulação, enfim uma série de recursos que refletem inteiramente na significação de uma obra. O estudo desses elementos visuais e sua breve aplicação a exemplos dentro do campo da sequência fotográfica foi capaz de jogar luz não só sobre nosso objeto, mas também sobre os próprios mecanismos da arte sequencial. Assim, beneficiam-se tanto o campo da fotografia quanto dos quadrinhos, da mesma forma como se beneficia o cinema da aplicação de seus recursos a objetos heterogêneos.

Como é sabido, nossa pesquisa foi guiada pela obra do fotógrafo Duane Michals, nome indispensável em se tratando de um estudo sobre sequências fotográficas, tanto por ter sido um de seus trabalhos a principal motivação para o desenvolvimento desta pesquisa, como por sua relevância na área. Mesmo antes de iniciarmos a busca por referências imagéticas, sabíamos que outros artistas produziam sequências, no entanto, fomos surpreendidos com a quantidade de produções fotográficas em formato sequencial que encontramos conforme a evolução da nossa investigação. Uma parte desse material foi apresentada ao longo do texto, tendo sido de grande valia para a exemplificação dos assuntos tratados em cada capítulo. O uso dessas imagens enriqueceu visualmente nosso trabalho, como também apontou a recorrência do formato no campo da arte. Podemos ver, a partir disso, a ampliação de processos criativos e de

usos da fotografia de uma maneira que foge da tradicional, que não está necessariamente atrelada à representação de um instante único. Isso dá novos ares aos estudos no campo da fotografia, bem como revela novos caminhos de pesquisas, ampliando também o conhecimento fotográfico. Além disso, visionamos a possibilidade de tratar a sequência fotográfica sob outros pontos de vista, uma vez que observamos uma variedade de motivações e contextos artísticos que a incluem. Os desdobramentos teóricos não só podem contribuir significativamente na elaboração de futuros projetos, como também trazem uma ampliação do repertório de criação artística, buscando explorar outras dimensões, outros conteúdos, e claro, provocar outras relações com o observador. Tudo isso abre perspectiva para uma pesquisa mais ampla, quem sabe uma tese, em doutorado, que possa tomar a fotografia sequencial em sua totalidade, não se centrando mais num único artista, mas em um estudo de gêneros, de tipos, de espécies, uma teorização sobre a sequência fotográfica como um todo, em toda sua amplitude de uso.

O exame das duas sequências de Duane Michals, na parte final de nosso texto, pôde elucidar muito do que foi exposto nos capítulos anteriores, uma vez que apontou ideias levantadas ao longo da pesquisa. A análise nos fornece subsídios para interpretações futuras, bem como um novo olhar para a revisão teórica anteriormente feita. Os elementos estudados que não tiveram aplicação prática podem muito bem servir a estudos posteriores, já que recheamos de exemplos a própria revisão teórica; enquanto a análise em si pode criar pontes para que pesquisas posteriores possam chegar mais longe, num conhecimento mais completo e mais empírico do objeto em questão.

Por fim, podemos dizer que fica fácil visualizar, através das sugestões de novas pesquisas que fizemos nesta conclusão, o quanto nosso trabalho pode ser expandido. Vemos este trabalho como uma introdução ao estudo da sequência fotográfica que poderemos fazer em desenvolvimento desta pesquisa, bem como aos estudos subsequentes que procurem uma visão mais ampla dessa modalidade de arte sequencial que serve para fazer fotografia, seja ela artística ou não, para registro de obras em outras artes, como a performance e a instalação e para nos fazer pensar sobre as coisas do mundo, do ser humano, da arte, e do metafísico. Na sequência fotográfica, a fotografia deixa de ser apenas instante, ela evolui, se modifica, se reconstrói, quadro a quadro.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **A câmera**. 4 ed. São Paulo: Senac, 2006.

AGRA, Anacã. **O Poético no Cinema**: uma proposta teórica. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

AGRA, Suelaine Lima Lucena; FIGUEIREDO JÚNIOR, Paulo Matias de. A expressão fotográfica ontem e hoje: **Da verossimilhança à obra de arte**. Ariús: Revista de Ciências Humanas e Artes (UFCG), v. 21, p. 70-86, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16 ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUJOULAT, Norbert. **Lascaux. Le geste, l'espace et le temps**. Paris: Seuil, 274 p., 2004.

BAILEY, Ronald H. **Duane Michals**: The photographic illusion. Nova Iorque: Alslong/Crowell, 1975. (Masters of contemporary photograph).

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BARTHES Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da cultura de massa**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 351 – 368.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003. p. 121 – 128.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison, USA: University of Wisconsin Press, 1985.

CAMUS, Renaud (Introdução). **Duane Michals**. Londres: Thames & Hudson, 2008. (MICHALS, Duane. Duane Michals. London: Thames & Hudson, 2008.)

CAPAVERDE, Tatiana Silva. **Intersecções possíveis**: o miniconto e a série fotográfica. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de Leitura da Poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Coleção Arte&Fotografia. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos: guia enciclopédico da Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2000.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas: Princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. 2 ed. São Paulo: Devir, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. La pensée, l'émotion in Duane Michals. In: MARQUET, Françoise (Org.). **Photographies de 1958 a 1982**. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982. p. III-VII.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. **Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 28, nº 56, p. 529-548 – 2008.

JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

- LIVINGSTONE, Marco. **The essential Duane Michals**. Boston, MA: Bulfinch, 1997.
- FOUCAULT, Michel. La pensée, l'émotion in Duane Michals. In: MARQUET, Françoise (Org.). **Photographies de 1958 a 1982**. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982. p. III-VII.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: Introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MANINI, Miriam Paula. **O verbal e o visual no caso do foto-romance**. 1992. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2005.
- MCKENNA, Kristine. Picture imperfect: for maverick Duane Michals, a photo is worth far less than a thousand words when the questions are about the very meaning of truth. **Los Angeles Times**, Los Angeles. p. 0, mar. 1993. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1993-03-14/entertainment/ca-543_1_duane-michals>. Acesso em: 11 jan. 2016.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. 4º ed. São Paulo: Cultrix, 1974
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MOHEN, Jean-Pierre. **Prehistoric Art**. Paris: Éditions Pierre Terrail, 207p, 2002.
- PERRAULT, Charles. **Contos da Mamãe Gansa**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SALKED, Richard. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- SAMPAIO, Isabel Silva. **Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores**. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. 3.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

VASQUEZ, Pedro Afonso. **Sonhos verdadeiros**: a fotografia de Duane Michals. In: BONI, Paulo César (org). Fotografia: usos, repercussões e reflexões. Londrina: Midiograf, 2014. p. 210 – 258.